

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

ET

L'UNIVERSITÉ DE PROVENCE I

L'ART DE MASSE ET L'ART POPULAIRE DANS LA PHILOSOPHIE  
ANALYTIQUE DE L'ART OU LE PARADOXE DES *FANS* D'ELVIS

THÈSE

PRÉSENTÉE EN COTUTELLE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DU DOCTORAT EN PHILOSOPHIE

PAR

MÉLISSA THÉRIAULT

DÉCEMBRE 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## TABLE DES MATIÈRES

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>V</b>
<b>RÉSUMÉ</b>	<b>VI</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>1</b>
Justification du projet de recherche	7
Méthodologie et aperçu du contenu	14
<b>CHAPITRE 1 LA CONCEPTION STANDARD</b>	<b>21</b>
<b>1.1 Historique de la problématique</b>	<b>22</b>
1.1.1 Période préindustrielle	22
1.1.2 La modernité : industrialisation et démocratisation	30
1.1.3 L'héritage du vingtième siècle : les figures marquantes	42
<b>1.2 Synthèse des principaux termes utilisés</b>	<b>55</b>
<b>1.3 Conclusion du chapitre I</b>	<b>61</b>
<b>CHAPITRE II OÙ TRACER LA LIGNE?</b>	<b>62</b>
<b>2.1 Préambule : l'« esthétique » et l'« artistique »</b>	<b>64</b>
<b>2.2 L'argument ontologique</b>	<b>67</b>
2.2.1 Défaut d'originalité	68
2.2.2 Caractère simpliste	83
2.2.3 Caractère accessible	91
2.2.4 Un art « pour la masse »?	99

<b>2.3 Deux poids, deux mesures : utilité et « commerciabilité »</b>	<b>103</b>
2.3.1 Art et intérêt financier : l'héritage kantien et l'autonomie de l'œuvre d'art	103
2.3.2 Art et utilité	119
<b>2.4 Le sophisme de la pente fatale : le <i>low art</i>, symbole ou cause du déclin de la culture ?</b>	<b>121</b>
2.4.1 L'instrumentalisation de la pratique artistique	122
2.4.2 Les conséquences morales	128
2.4.3 Moralité et religion de l'art : l'évaluation et l'attitude prescriptive	133
<b>2.5 Conclusion du chapitre II : distinction évaluative, distinction ontologique</b>	<b>145</b>
 <b>CHAPITRE III LES TENTATIVES DE CORRECTION</b>	 <b>148</b>
<b>3.1 Approche analytique : les « ontologies locales »</b>	<b>149</b>
<b>3.2 Approche pragmatique</b>	<b>159</b>
3.2.1 De Dewey à Goodman : l'art comme pratique dynamique	161
3.2.2 L'héritage de Dewey	168
<b>3.3 Conclusion du chapitre III</b>	<b>178</b>
 <b>CHAPITRE IV AU-DELÀ DE LA DISTINCTION</b>	 <b>181</b>
<b>4.1 Questions de rhétorique</b>	<b>185</b>
4.1.1 La question du médium	189
4.1.2 L'utile et l'agréable	195
4.1.3 Du médium aux circuits de diffusion	201
<b>4.2 La qualification professionnelle et le statut d'autorité</b>	<b>206</b>
4.2.1 Amateur versus professionnel	207
4.2.2 Profane et spécialiste	216
<b>4.3 Commercialisation et activation de l'œuvre</b>	<b>231</b>
<b>4.5 Fonctionnement esthétique : convention, répétition et généricité</b>	<b>240</b>
<b>4.6 Conclusion du chapitre IV</b>	<b>247</b>

<b>CONCLUSION POUR UNE VISION CONSTRUCTIVE DU LOW ART</b>	<b>249</b>
---	------------

<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>260</b>
----------------------	------------

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier en premier lieu mes deux directeurs, le Pr. Jean-Pierre Cometti et le Pr. Luc Faucher pour leur soutien à tous les égards. Les marques de confiance et de patience qu'ils m'ont témoignées, de même que l'attention qu'ils ont accordée à la progression de cette recherche m'ont été plus que précieuses.

Je remercie également ceux qui ont mis l'épaule à la roue par leurs commentaires ou leurs suggestions (les collègues et amis concernés se reconnaîtront, eux qui m'ont soutenue inconditionnellement dans mes démarches, errances, gaffes et tribulations). Ma gratitude va aussi à ceux qui m'ont appuyée dans divers processus administratifs et qui m'ont aidée à cheminer à l'aide de tous ces contrats qui ont contribué à améliorer ma formation. Merci également aux membres du jury, de même qu'aux organismes subventionnaires, dont le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada pour la généreuse bourse.

Finalement, j'aimerais dédier ce travail aux membres de ma famille : mes parents, Simone et Germain, mon frère Jonathan, ma sœur Majorie. J'ai également une pensée particulière pour mon grand-oncle Adrien, qui m'a révélé juste avant son décès le secret pour mener à bien des études doctorales et surtout pour résister à la tentation d'abandonner. Mon grand-oncle ne croyait pas au ciel, mais s'il existe bel et bien un ciel des idées, il doit s'y promener de temps en temps et aura, j'espère, l'occasion de constater que son truc fonctionne bel et bien.

## RÉSUMÉ

Cette recherche se veut une contribution au débat connu dans le corpus anglophone en philosophie analytique de l'art comme celui de la « distinction *high art/low art* ». Axée sur la compréhension des enjeux contemporains, elle s'inscrit néanmoins en continuité avec les débats traditionnels, dans la mesure où la réflexion sur les arts a été bouleversée par l'arrivée des techniques industrielles de production et de reproduction, qui ont permis un développement et une diffusion accrus des arts dits « populaires » ou « de masse ».

Nous tenterons dans un premier temps de dégager les repères historiques permettant d'expliquer le durcissement d'une distinction ontologique entre le grand art et le « reste ». Comprendre sur quoi repose la croyance en une différence de nature entre le grand art et les traditions plus populaires nous permettra ensuite de juger de la pertinence des critères de démarcation et de mettre au jour ses présupposés. Le premier chapitre vise à faire quelques distinctions conceptuelles en vue de préciser l'objet de recherche et de dissiper les possibilités de confusion : l'emploi des termes – courant ou savant – fluctue énormément d'une époque à l'autre, d'un auteur à l'autre, d'une école à l'autre. Une généalogie de la distinction de principe au sein du discours philosophique suivra. Elle sera divisée en trois périodes : période préindustrielle, modernité et vingtième siècle. On trouvera dans le deuxième chapitre les arguments les plus fréquemment évoqués par les philosophes de l'art pour justifier la distinction entre le grand art et le reste. Nous soulignerons les raisons qui font en sorte que les éléments évoqués dans ces arguments ne peuvent servir de critère de distinction, puisqu'ils reposent la plupart du temps sur un raisonnement fallacieux (« argument ontologique », sophisme du « deux poids deux mesures », sophisme « de la pente fatale », etc.). Cette étape nous permettra de présenter au troisième chapitre une synthèse des positions dissidentes par rapport à la condamnation du *low art*. Plusieurs auteurs ont en effet accueilli favorablement le développement de médiums de diffusion propres au *low art*

ou ont proposé une philosophie « analytique » de l'art de masse (N. Carroll, T. Gracyk, R. Pouivet). Nous verrons alors sur la base de quels postulats la démarcation a été contestée et discuterons la relecture positive des pratiques populaires proposée par certains auteurs (J. Dewey, R. Shusterman, D. Novitz).

Après avoir montré les vices argumentatifs inhérents à la condamnation du *low art* et cerné les faiblesses potentielles dans les quelques tentatives de réhabilitation, nous présenterons au chapitre quatre notre thèse principale, à savoir que la distinction entre le grand art et le reste ne peut, au mieux, que tenir à des différences dans les circuits de diffusion et les modes de fonctionnement esthétique emprunté par les œuvres. Nous montrerons en quoi ces modes de fonctionnement (et non une différence de « nature ») doivent être invoqués pour expliquer la bipartition entre deux catégories d'artefacts. Cette différence dans le fonctionnement des appareils critiques et dans les modes de reconnaissance nous permettra d'évaluer l'hypothèse selon laquelle les modes de contact avec le public, qui diffèrent selon le genre de pratique artistiques, pourraient être en cause. On peut parler d'une approche influencée par le pragmatisme philosophique et des considérations d'ordre anthropologique dans la mesure où le fonctionnement particulier des œuvres à caractère populaire semble basé sur l'interaction avec le public et l'intégration par celui-ci des pratiques dans son mode de vie. Nous concluons en montrant en quoi s'intéresser au *low art* est non seulement pertinent sur le plan artistique, mais au-delà de cette sphère : puisque les arts populaires et l'art de masse revêtent un caractère démocratique, une fonction éducative et un potentiel de renouveau des procédés artistiques non négligeables, le philosophe de l'art ne saurait les voir comme étant inférieurs au grand art, bien-au contraire.

## MOTS CLÉS :

PHILOSOPHIE – ESTHÉTIQUE - ART POPULAIRE - ART DE MASSE –  
CULTURE





## INTRODUCTION

*En 1959, une compilation des plus grands succès d'Elvis Presley était mise en vente sous le titre « 50 000 000 Elvis Fans Can't Be Wrong : Elvis' Gold Records Volume 2 ». Le succès de la compilation confirma que le chiffre n'était pas exagéré : des dizaines de millions de personnes vouaient un culte au King, et s'empressaient de communier au vinyle à chaque nouvel opus du chanteur. Le titre de la compilation est même entré par la suite dans le registre des expressions populaires américaines. Toutefois, pour le philosophe de l'art, il peut prendre une signification toute autre et renvoyer à une question complexe : le poids du nombre peut-il nous faire conclure à la valeur artistique d'une œuvre? Qui a autorité pour juger de la valeur d'une œuvre? Et surtout : si les fans d'Elvis « ne peuvent » avoir tort, sur quoi pourrait reposer le caractère nécessaire d'une telle affirmation ?*

\* \* \*

La réflexion actuelle en philosophie analytique de l'art tient pour acquis que l'œuvre d'art posséderait certaines caractéristiques qui lui sont propres, lui conférant de la sorte un statut distinct des autres artefacts. Conservée religieusement dans les musées prestigieux ou trônant fièrement dans les galeries en vogue, coiffée de l'auréole de la reconnaissance institutionnelle ou arborant avec arrogance une étiquette contestataire, sa valeur intrinsèque est l'un des rares points sur lequel semblent s'accorder les

différentes thèses en philosophie de l'art des dernières décennies. L'œuvre d'art serait d'une *espèce* bien particulière, à en croire une majorité d'auteurs, ce qui suffirait à justifier l'attitude de vénération que nous adoptons à son endroit. Adopter une conception aussi conservatrice de l'œuvre d'art ne devrait pas nous dispenser pour autant de poser certaines questions. En premier lieu, on doit se demander si cette attitude est vraiment justifiée et, dans l'éventualité d'une réponse affirmative, si elle doit être réservée uniquement à l'œuvre d'art qui se situe dans les canons de la reconnaissance institutionnelle. Autrement dit, on se demandera tout au long de cette recherche si seules les grandes œuvres peuvent nous apprendre quelque chose sur la nature de l'œuvre d'art. Répondre par l'affirmative une seconde fois indiquerait alors à notre avis une compréhension assez étroite de l'ontologie de l'œuvre d'art : non seulement cela témoignerait d'une certaine fermeture aux pratiques émergentes « hors canons » qui sont pourtant essentielles au dynamisme de la pratique artistique, mais, pire encore, ce serait orienter l'analyse vers une fonction qui, selon nous, n'est pas la sienne. À notre avis, il arrive trop souvent que le philosophe de l'art, obnubilé par son objet d'étude, tende à s'égarer dans l'arène de l'évaluation –qui appartient pourtant d'abord à la critique et à l'histoire de l'art. On peut donc se demander si le philosophe ne fait alors que cautionner ce sur quoi on s'entend déjà en camouflant son conservatisme sous un vernis qu'un regard plus attentif suffit souvent à écailler.

De fait, cette attitude conservatrice a été contestée au cours des dernières décennies : hors de l'enclos des objets anoblis par le titre d'*œuvre d'art*, l'apparition de nouveaux moyens de diffusion a permis le développement de pratiques à caractère artistique inédites, ouvrant ainsi la porte à un réel bouleversement dans notre compréhension générale de l'art et de la culture. À titre d'exemple, il suffit de regarder de quoi sont composés nos loisirs, nos sorties culturelles, nos références lorsqu'il est question d'art. Le fait que nous assistions à des concerts de post-rock, soutenions des festivals

de courts-métrages expérimentaux (directement par notre présence ou indirectement par l'attribution de subventions) ou pratiquions l'art de l'échantillonnage et du mixage entre amis montre à quel point nous valorisons pour elles-mêmes des pratiques artistiques situées bien en dehors du musée ou de la galerie. Mais bien que ces pratiques et les productions qui en résultent forcent le monde de l'art à plus d'ouverture, elles demeurent pour la plupart – malgré leur popularité – purement et simplement ignorées par les philosophes. Ces productions sont ainsi confinées à un statut de mal-aimées, et ne sont présentes dans la littérature que lorsque vient le temps de distinguer le « vrai » art et du *reste*. La philosophie analytique de l'art actuelle, principalement concentrée sur les arts visuels, ne s'attarde généralement qu'aux cas typiques d'œuvres bien connues, s'épargnant ainsi dès le départ la peine de mettre à l'épreuve ses propres présupposés. Pourtant, l'œuvre de *low art* peut également servir de modèle de référence puisqu'elle peut autant nous renseigner sur ce qu'est une œuvre d'art que ces chefs-d'œuvre sur lesquels on a l'habitude de s'appuyer.

Il n'est bien sûr aucunement question de dire que toutes ces pratiques se valent : *Guernica*, *Les Demoiselles d'Avignon* et *Carré noir* ne sauraient se comparer aux toiles que nous peignons pour nous détendre et il n'est certainement pas question de mettre sur le même pied n'importe quel *jingle* publicitaire et une symphonie de Mahler. Mais le problème est justement là : devons-nous, du point de vue de la philosophie analytique de l'art, ne concevoir comme œuvre d'art que les chefs-d'œuvre et nous baser sur cet ensemble pour asseoir la démarcation ? Et jusqu'à quel point pouvons-nous prendre l'évaluation positive d'une œuvre comme seule justification de son statut particulier ? Puisqu'on ne peut faire coïncider parfaitement le *statut* et la *valeur* d'une œuvre, baser une ontologie de l'art sur cette adéquation ne peut que nous mener dans l'impasse. Une ontologie de l'œuvre d'art construite sur l'idée paradigmatique du chef-d'œuvre comporte potentiellement un effet pervers en

ce qu'elle risque de nous faire manquer les changements dans la pratique artistique qui *sont* l'une de ses principales raisons d'être, et ce, tant implicitement dans le discours commun qu'explicitement dans la littérature sur le sujet. Par exemple, il n'y a pas si longtemps, un disque de jazz ne pouvait être évalué pour ses réelles qualités esthétiques et artistiques: il n'était vu qu'en tant que produit de consommation ou de divertissement, bref, un objet commun et *banal*<sup>1</sup>. Mais ceux qui se sont prononcés sur la différence de valeur ou de statut entre ces différents types d'objets ont rarement fourni des critères satisfaisants en vue d'appuyer ce double standard, qui justifieraient le désintérêt total face à la culture populaire ou de masse. Dans la mesure où on agit le plus souvent comme si la différence entre le grand art et le reste apparaissait d'elle-même, on se dispense souvent de fournir les justifications qui s'imposent. Les diverses approches en philosophie de l'art actuelle sont ainsi le plus souvent concentrées exclusivement sur une classe précise d'objets, soit l'ensemble des chefs-d'œuvre de la tradition occidentale qui sont reconnus, commentés, comparés et évalués par des spécialistes, qu'on désigne par le terme « d'art » *simpliciter*, entendant de ce fait que ce serait là ce qui est le plus représentatif de ce qu'est l'art *en général*<sup>2</sup>. Est-il besoin de le rappeler, l'esthétique et la philosophie de l'art ne peuvent (en tant que disciplines) ni être réduites l'une à l'autre, ni être totalement dissociées en raison d'un intérêt commun pour certaines problématiques. Elles diffèrent dans la façon d'aborder des problématiques telles que la définition de l'art ou le statut du jugement esthétique (Zeimbekis 2006). Le discours autour des œuvres d'art populaire

---

<sup>1</sup> L'un des exemples les plus frappant est celui du cinéma : bien que l'époque où il n'était vu que comme une prouesse technique d'inventeurs fantaisistes ne soit pas si loin derrière, on n'envisagerait guère aujourd'hui de mettre en doute qu'un film est une œuvre à part entière. C'est ce que Schaeffer désigne par l'*exclusion générique*, phénomène auquel le *low art* semble être soumis, comme d'autres pratiques l'ont été autrefois : le jazz (à ses débuts), le roman (avant le 18<sup>e</sup> siècle), la photographie, etc.

<sup>2</sup> Pourtant, lorsqu'on compare la tradition occidentale avec des traditions non occidentales (comme le fait Schaeffer, par exemple), on voit que certains de nos présupposés sont loin d'avoir une validité universelle. Nous y reviendrons.

ou de masse est d'ailleurs presque toujours formulé en termes de *contenu* des œuvres et non en termes de *jugement esthétique*. Par conséquent, les notions de jugement esthétique et d'expérience esthétique seront quelque peu laissées de côté ici<sup>3</sup>.

Quoi qu'il en soit, réduire l'art au grand art en procédant par une dévaluation implicite du reste, c'est –croyons-nous– amputer le concept de beaucoup et priver les débats actuels des éléments qui pourraient certainement clarifier certains problèmes récurrents. Ce projet vise donc à corriger cette lacune en contribuant à un débat dont l'importance a été jusqu'ici le plus souvent sous-estimé, débat connu dans le corpus anglophone en tant que « distinction *low art/ high art* ». Il sera donc question ici non seulement de comprendre la nature et le lieu d'une telle démarcation (*où* tracer la ligne?) mais aussi d'évaluer sa pertinence, ses présupposés, ses implications. On se questionnera ainsi dans un premier temps sur les raisons pour lesquelles cette partition a été maintenue –explicitement ou par un consentement tacite– et radicalisée au début du vingtième siècle par certains penseurs qui ont réagi vigoureusement à certaines mutations dans le monde de l'art.

Repenser à la lumière de la situation actuelle l'opposition entre le grand art et le reste s'impose d'autant plus que non seulement l'art de masse (pour ne prendre que l'exemple le plus fréquent) fait depuis quelques décennies partie intégrante de notre quotidien et a pris pour nombre d'entre nous un caractère paradigmatique. Heureusement, ces questions qui devraient être au cœur de l'ontologie de l'art sont de plus en plus débattues. Plusieurs auteurs ont souligné les faiblesses d'une approche trop restrictive de l'art, qui tiendrait uniquement compte d'une infime partie de ce qui

---

<sup>3</sup> En effet, la valeur « esthétique » des œuvres de *low art* est moins contestée que le statut *artistique* de celles-ci : nous avons donc choisi de concentrer la discussion sur cette seconde problématique.

peut à juste titre être considéré comme tel. Toutefois, une forme pernicieuse de conservatisme demeure : lorsqu'il est question dans le corpus évoqué précédemment d'autre chose que le canon des grandes œuvres de notre tradition, les critiques sont plus que sévères. De plus, cela équivaut à ne pas prendre en compte qu'« élever » tel ou tel artefact au statut officiel d'œuvre d'art ne consiste pas tant à reconnaître la valeur de ses propriétés qu'à procéder à la *justification* de l'attribution d'un tel statut à la lumière d'un cadre théorique donné. Évidemment, le problème n'est pas tant là que dans le fait que cette justification procède souvent par une comparaison inadéquate ou biaisée entre différentes formes d'art. Souvent, l'infériorité présumée du *low art* (par rapport au grand art) s'appuie non sur des caractéristiques des œuvres en tant que telles, mais plutôt à certaines de leurs conséquences potentielles. L'art de masse et l'art populaire –pour ne nommer que deux des exemples les plus fréquents– sont non seulement méconnus par les auteurs mêmes qui entendent s'en servir pour fins de démonstration, mais servent plus souvent qu'à leur tour de boucs émissaires, en faisant systématiquement figure de faire-valoir qui s'opposeraient au « vrai art », permettant ainsi soi-disant de montrer, à l'aide de ce qui ferait défaut au premier, ce qui serait la marque véritable du second.

Nous soutiendrons ici que c'est plutôt l'inverse qui devrait se produire : la réflexion sur l'art gagnerait à être alimentée d'un regard plus large et plus nuancé sur *plusieurs* types de pratiques artistiques, et non sur ce qui équivaut à la pointe de l'iceberg. Loin de nous amener sur la pente glissante d'une approche relativiste de l'art ou encore d'entraîner une attitude régionalisante face à ses diverses formes, une prise en compte de la nature réelle et de la valeur des pratiques discréditées s'impose. Elle permettra d'éclairer les confusions qui persistent autour de la question et ensuite de proposer une approche ontologique de l'art à la fois plus englobante et moulée de plus près à la pratique artistique réelle. L'objet de notre analyse sera ainsi un vaste ensemble allant

de l'art populaire à l'art de masse, en passant par les sous-cultures qui y sont rattachées, bref, tout ce que le langage ordinaire désigne comme « art », peu importe l'épithète qui l'accompagne.

### *Justification du projet de recherche*

Ce projet a été en premier lieu inspiré par une inadéquation navrante, selon nous du moins, entre la pratique concrète et le discours philosophique actuel qui prétend la décrire : l'exemple le plus évocateur de cet état de fait est qu'il faut aller vers les rayons de sociologie de l'art et d'anthropologie pour trouver un discours sur le *low art* qui n'est pas d'emblée teinté de la connotation négative héritée de la traditionnelle condamnation philosophique du *low art*<sup>4</sup>. En effet, depuis que quelques auteurs faisant autorité en philosophie analytique de l'art se sont inquiétés de l'influence de certaines pratiques artistiques qui ont suivi l'avènement de la révolution industrielle, le ton a été donné : dès qu'il est question de formes d'art autres que le grand art c'est inévitablement pour nous exhorter à nous méfier du *mauvais art* (Collingwood), du *kitsch* (Greenberg), de l'*industrie de la culture* (Adorno & Horkheimer). Bref, point de salut hors du musée (dans lequel –pour reprendre l'expression hégélienne– les œuvres d'art sont conservées comme les bouteilles alignées sur la tablette de l'épicier) ou hors de la galerie branchée où l'on cultive la nouveauté, comme un jardinier tirerait sur ses fleurs pour en accélérer la croissance.

---

<sup>4</sup> La philosophie n'est pas seule dans ce cas selon Auger : les études sur le *low art* sont aussi très peu nombreuses dans les autres disciplines (Auger 2000, p. 92).



Il faut noter par ailleurs que les notions discutées ici s'inscrivent en continuité avec les débats traditionnels en philosophie de l'art : le problème de démarcation entre *high art/low art* n'est pas apparu si récemment dans l'histoire de l'art. Au contraire, ce qu'on appelle *l'art populaire*, par exemple –et qui semble tant poser problème dans les discussions actuelles– a toujours existé, sous une forme ou une autre<sup>5</sup> : Noël Carroll souligne d'ailleurs qu'il peut être compris comme un concept « anhistorique » (Carroll 1998, p. 183). Cependant, il apparaît clairement que la topographie de la problématique a été bouleversée par l'arrivée des techniques industrielles de production et de reproduction dans la sphère de la production artistique au dix-neuvième siècle. Les hypothèses –les plus enthousiastes comme les plus sombres– émises au début du siècle quant aux changements qu'entraînerait l'arrivée de la technique industrielle peuvent (et doivent) donc être reconsidérées, maintenant que l'insécurisante poussière de la nouveauté est retombée et que ces pratiques, sans précédent il n'y a pas si longtemps, se sont progressivement libérées de leur voile d'étrangeté pour devenir familières à nos yeux.

Il était à prévoir que le « problème de la distinction *high art / low art* » tarde à prendre une place plus importante dans la littérature. Suite aux déroutantes mutations de la pratique artistique (dont l'intrusion de la technologie et l'engouement du public pour l'art de masse) certaines des réponses aux interrogations traditionnelles sur la nature de l'œuvre d'art, devenues caduques, se désagrègent lentement et sont remplacées par des interrogations qui sont soudainement apparues ou qui étaient jusque-là tout

---

<sup>5</sup> Ce caractère équivoque des termes constitue d'ailleurs un obstacle : nous emploierons provisoirement celui de *low art* pour désigner de façon générale l'ensemble des pratiques autres que le grand art (à savoir : l'art de masse, l'art populaire, l'art marginal ou naïf, etc.), à défaut d'une traduction plus heureuse que le terme d'« arts mineurs » qui est rarement employé et impropre à l'usage que nous voulons en faire. D'ailleurs, cet ensemble n'est pas homogène : les objets qu'il regroupe n'ont en commun que d'être exclus de la pratique reconnue.

simplement restées invisibles. Situé au carrefour des questions fondamentales de l'ontologie analytique de l'art, le problème qui nous intéressera ici occupe donc une position névralgique, parce qu'il permet de répondre en partie à une série de questions gigognes. Comprendre le rapport entre diverses formes d'art requiert en effet préalablement une réponse – même provisoire – à des questions telles que « qu'est-ce que l'*art* ? », « qu'est-ce qu'une *œuvre* d'art ? », « qu'est-ce qu'une *bonne* œuvre d'art ? », etc<sup>6</sup>. La démarche qui sera proposée ici s'impose d'autant plus que d'autres concepts généraux et incontournables en philosophie de l'art peuvent être clarifiés par une analyse de phénomènes tels que celui du *low art*. En effet, le développement de la réflexion autour de l'art de masse a notamment montré à quel point nous avons peut-être sous-estimé ou mal compris le rôle de certains concepts dans notre représentation de l'art. Elle a montré l'urgence de revoir la fonction du support physique dans notre compréhension de l'œuvre d'art. De même, elle a souligné l'importance de comprendre d'une façon différente le rapport entre l'art et une certaine conception de l'originalité et du divertissement, tout comme son lien avec des enjeux éthiques. Évidemment, nul besoin d'être fervent amateur de *low art* pour suivre la démarche et accepter les résultats qui seront présentés ici. Même ceux qui l'ont en horreur seront, nous l'espérons, forcés d'admettre que l'on doit émettre des réserves considérables sur nombre de choses qui ont été dites sur la question, y compris de la part de ceux qui avaient un penchant favorable pour ce type de pratiques artistiques. Cette recherche portera donc avant tout sur l'analyse des arguments les plus fréquemment évoqués pour asseoir la distinction entre le grand art et les autres pratiques à caractère artistique, toutes traditions philosophiques confondues.

---

<sup>6</sup> Il n'est bien sûr pas possible de répondre ici dans le détail à chacune de ces questions, mais elles demeureront en arrière-fond de notre réflexion.

Toutefois, les motivations derrière cette analyse sont loin de se limiter à un désir de déceler les vices argumentatifs d'un corpus restreint, à savoir les thèses dominantes en philosophie analytique de l'art. La thèse qui sera défendue ici en faveur d'une relecture de l'ontologie de l'art qui intégrerait davantage d'éléments pragmatiques et anthropologiques cache en fait des implications d'un tout autre ordre. Nous avons dû nous résoudre à les mettre en sourdine (elles ne seront abordées que dans la conclusion finale) afin de nous concentrer sur certains problèmes précis de l'ontologie de l'art. Il s'impose néanmoins de les mentionner afin de pouvoir mesurer l'étendue de notre problématique, de même que le rapport qu'elle entretient avec des questions philosophiques plus générales. Trois facteurs d'une importance cruciale qui se sont érigés comme horizon de réflexion méritent d'être soulignés.

Premièrement, ce travail sera construit de sorte à faire ressortir les éléments relatifs aux soi-disant particularités du grand art et du *low art*, qui sont trop souvent passés sous silence. Le rapport entre commercialisation et réception artistique de même que les particularités des divers modes de diffusion artistique sont autant de phénomènes qui influent sur la réflexion en philosophie de l'art et sur l'art lui-même, mais qui demeurent malgré tout peu étudiés. L'étude des présupposés de la démarcation permet donc de clarifier certaines questions propres à la philosophie de l'art qui sont généralement déclassées au profit des questions plus « ambitieuses » (questions de définitions, statut de l'interprétation, fonctionnement de l'évaluation, etc.). Autrement dit, cette étude devrait permettre de réviser certaines « croyances philosophiques » qui se maintiennent davantage par la force d'inertie que par la solidité des arguments sur lesquels elles reposent.

Ensuite, l'étude des raisons ayant provoqué la radicalisation de la distinction *high art/low art* pourrait se justifier simplement par l'ampleur du phénomène d'un point de vue sociologique. L'art de masse et l'art populaire ont pris une place de plus en plus grande dans nos sociétés, au point qu'il devient pressant de comprendre leur influence dans notre paysage culturel, sous peine, dans le cas contraire, de prêter flanc à la critique nietzschéenne qui voit dans la plupart des philosophes de simples embaumeurs de la pensée. Yves Michaud ainsi que Noël Carroll soulignent d'ailleurs que si on considère la seule ampleur du phénomène (et le fait que ce dernier soit considérablement amplifié par divers canaux médiatiques), ce serait une erreur de l'écarter de la réflexion en esthétique et en philosophie de l'art (Michaud 1999, p. 12; Carroll 1998 p. 173). Loin d'être d'emblée réductibles à de simples mouvements de consommation ou de mode, ces tendances peuvent être le signe de transformations profondes dans nos modes de pensée. On doit voir le développement de l'art de masse non comme un simple phénomène de consommation, mais comme l'indice de transformations majeures : industrialisation, sécularisation et démocratisation progressive des pays occidentaux, adoption ou rejet de certaines valeurs, etc. Cela est d'autant plus révélateur que cette tendance doit être comprise en regard d'un autre phénomène non négligeable, soit la marginalisation progressive et grandissante du grand art dans certains milieux. En effet, malgré les tentatives énergiques des institutions concernées en vue de rejoindre un public plus large, celles-ci éprouvent dans certains cas beaucoup de difficulté à remplir leur fonction, ce qui a, bien sûr, amené plusieurs à voir le développement de la *low culture* comme une *cause* du déclin du grand art. Mais à supposer qu'on assiste bel et bien à une forme de déclin –et non à une fausse alarme déclenchée par un accès de nostalgie– il faudrait probablement en chercher l'explication bien loin en aval, et non faire porter le blâme à l'expansion du *low art*. Peut-être qu'après tout celui-ci ne fait que remplir un espace laissé vacant par le grand art ou, à l'inverse, que sa fonction est de permettre un éveil

à *diverses* formes de sensibilité et d'intérêt esthétique et artistique, toutes pratiques confondues ?

Finalement, il faut souligner qu'au-delà du champ d'investigation propre à la philosophie de l'art, la défense de l'art populaire et de l'art de masse laisse deviner des enjeux qui dépassent de loin la juste appréciation de ces productions artistiques : c'est la dimension *éthique* du problème qui apparaît. Tenter de comprendre et d'intégrer –plutôt que d'ignorer– ces nouvelles formes d'art dans le cadre d'une philosophie de l'art plus générale à la lumière de leurs conditions d'émergence et de leur signification sur le plan social permet de dépasser les critiques stériles –par ailleurs souvent biaisées ou mal informées– qui portent strictement sur leur soi-disant absence de valeur esthétique et artistique. Par exemple, on ne saurait trop insister sur le rôle de certaines formes de *low art*, tel que l'art populaire ainsi que diverses pratiques qui ne bénéficient pas toujours d'un intérêt soutenu de la part des spécialistes dans la construction de l'identité culturelle des jeunes nations, dans la revalorisation de certaines cultures en péril (ou de groupes marginaux). Celles-ci doivent en effet faire valoir la spécificité de leur culture en mettant l'accent sur des pratiques populaires plutôt que sur de grandes réalisations et figures ayant marqué cette histoire qu'on trouve dans les manuels<sup>7</sup>, d'où l'importance de ne pas restreindre notre vision de la pratique artistique aux seules œuvres ayant franchi le seuil de la reconnaissance institutionnelle<sup>8</sup>. Dans un contexte comme le nôtre où le patrimoine

---

<sup>7</sup> D'autre part, il existe des contextes où la distinction entre deux catégories d'art n'existe pas en tant que tel. Voir par exemple (Auger 2000).

<sup>8</sup> Nous n'entendons pas ici ce qui était désigné dans les années soixante en tant que « théories institutionnelles de l'art » (rattachées principalement aux travaux du philosophe américain G. Dickie, dont il sera peu question ici), mais bien une attitude consistant à ne concevoir comme valable artistiquement que ce qui est catalogué par les institutions de l'art. Par exemple, la philosophie d'A. Danto ne peut être qualifiée de théorie *institutionnelle* de l'art (bien que le rapprochement ait souvent été

culturel est à bâtir autant qu'à conserver, les diverses pratiques qui sont regroupées dans la culture populaire (allant des pratiques traditionnelles à celles qui surgissent des situations inédites provoquées par les mutations de nos modes de vies) peuvent être vues comme un ciment encore frais qui unit les membres de diverses origines. Porter notre regard en dehors des chemins déjà battus de l'étude du grand art pour le diriger vers ce qui façonne et accompagne la vie et la réflexion de ceux qui composent la soi-disant « masse », c'est agir selon les idéaux que nous réclamons comme fondements mêmes de notre société, à l'instar de ce que prônait le pragmatiste John Dewey. Dans cette perspective, le grand art n'est *qu'un* des maillons de la chaîne de notre tissu culturel – ce qui pourtant n'enlève absolument rien à sa valeur. Une étude plus approfondie de la distinction *low art/high art* permet alors d'arriver à une meilleure compréhension du rôle de l'art dans la culture, au lieu d'en faire une pratique isolée<sup>9</sup>.

En résumé, nous voulons soutenir que la correction de notre regard sur ces productions artistiques ne permettra pas seulement d'éclairer une partie de la pratique artistique qui est sous-représentée dans la littérature. C'est l'ensemble de notre compréhension de l'œuvre d'art et de son rôle social qui s'en trouvera affecté. Pour ce faire, il faudra nous pencher sur le lien entre l'ontologie de l'art et les questions philosophiques les plus générales, dont des considérations d'ordre anthropologique. Nous devons aussi mieux comprendre le sens que l'œuvre d'art populaire ou de

---

fait), mais elle correspond cependant bel et bien à une approche marquée par la dimension institutionnelle, en ce qu'il y restreint ses analyses : Danto ne prend jamais position sur des pratiques émergentes ou populaires.

<sup>9</sup> Cela comporte des incidences pratiques assez importantes : on peut penser par exemple à la controverse autour de la préservation de l'édifice abritant la charcuterie Ben's à Montréal (rare vestige de l'architecture *streamline*) ou de certains quartiers industriels dont les bâtiments revêtent un intérêt architectural auquel ne sont pas toujours sensibles les élus épris exclusivement de néo-classique...

masse occupe dans la vie courante des individus et formuler un modèle théorique où l'œuvre d'art peut être comprise autrement que dans une optique contemplative, désintéressée ou basée sur une recherche de progrès formel : l'œuvre d'art doit, dans certains contextes, être envisagée dans une perspective pratique ou dans le cadre de la réalisation d'une action. Nous devons pouvoir rendre compte d'un art qui est, selon le cas, intéressé, banal, éphémère, commercial, appliqué ou trivial : qu'on le veuille ou non, ces formes d'art font partie d'un ensemble hétérogène dont les disparités ne peuvent être simplement réparties entre le « bon » et le « mauvais » art, mais doivent au contraire être abordées sous l'angle de ce qui les différencie, à savoir le fonctionnement des œuvres (c'est-à-dire la façon dont les œuvres sont abordées par le récepteur et intégrées à son bagage culturel).

### *Méthodologie et aperçu du contenu*

Nous visons ici à intégrer les domaines qui sont laissés de côté (et sous-évalués dans la réflexion philosophique) à une conception de l'art plus inclusive et générale que ce que ce qui prévaut actuellement, en prenant pour point de départ les éléments suivants : comment s'est formée la distinction ontologique et évaluative entre le grand art et le reste? Sur *quoi* repose-t-elle? Les arguments sur lesquels elle s'appuie sont-ils convaincants? Pour ce faire, nous effectuerons une brève présentation des développements qui ont mené à la distinction de principe entre le grand art et ce que nous nommerons, faut de mieux, « le reste ». Cette étape s'impose puisque les arguments invoqués pour remettre en question la distinction sont souvent balayés du revers de la main, tant celle-ci est implantée solidement. Pour ce faire, nous ferons notamment appel à des éléments liés à l'histoire de l'art, aux recherches en sociologie de l'art, à l'histoire des politiques culturelles. Il sera aussi question des courants philosophiques dominants qui ont influencé la réflexion sur les pratiques artistiques à



travers leur valorisation ou dévaluation tacite. Notons toutefois qu'on ne saurait confondre la distinction *high/low* avec des distinctions « parentes » qui ont jalonné l'histoire : arts mineurs versus arts majeurs, arts libéraux versus arts mécaniques, « bon » art versus « mauvais » art, etc. Nous soulignerons en revanche les points de comparaison avec celles-ci lorsque pertinent, afin de faire ressortir l'enracinement historique des éléments analysés<sup>10</sup>.

Cet historique sera divisé en trois périodes : d'abord la période préindustrielle, que nous évoquerons dans deux sections. La première portera sur l'Antiquité et le Moyen-Âge; la seconde sur l'influence de l'opposition historique entre arts *libéraux* et arts *mécaniques*. Nous nous attarderons ensuite sur la modernité, à travers les thèmes de l'industrialisation et la démocratisation de la culture : l'apparition du public, le statut de la copie et de la reproduction et le statut de l'artiste y seront discutés. La troisième période portera sur l'héritage du vingtième siècle et soulignera l'apport de trois auteurs marquants : Clement Greenberg (sur le thème de l'avant-garde, du *kitsch* et de l'état de la culture), Theodor Adorno (à propos de l'industrie de la culture) et Walter Benjamin (sur l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique). Cette section ne vise pas à présenter *tous* les auteurs qui se sont exprimés sur cette question, mais plutôt à faire ressortir ceux qui se sont démarqués et dont les thèses se sont imposées. Cette analyse nous permettra ensuite de cerner ce que nous désignerons par la suite comme la *position standard*.

On tentera ainsi au cours de ce premier chapitre de cerner les principaux termes utilisés pour bien situer ce qui est entendu par « *low art* ». Cela servira évidemment à

---

<sup>10</sup> Il aurait également été intéressant d'axer l'analyse précisément sur la distinction entre *art populaire* et *art de masse*, mais nous avons choisi plutôt de demeurer sur un plan plus général, qui est selon nous une étape préalable nécessaire. Nous reviendrons plus loin sur notre position à cet égard.



alléger le texte subséquent et à simplifier la lecture, mais la fonction première est de permettre de dissiper les possibilités de confusion, qui sont nombreuses. Cette clarification apparaît indispensable puisque jusqu'à maintenant, nous constatons que l'emploi des termes – courant ou savant– fluctue énormément (d'une époque à l'autre, d'un auteur à l'autre et d'une école à l'autre), ce qui ajoute à la complexité du travail de recherche. Nous nous attarderons aux concepts suivants : *low art*, *low culture*, art populaire, art de masse, *kitsch*. Une brève synthèse permettra ensuite de clarifier l'usage que nous ferons de ces termes.

Le deuxième chapitre vise à discuter les arguments les plus fréquemment évoqués dans la position standard pour justifier la distinction entre le grand art et le reste. Les arguments retenus ont en commun d'être utilisés comme réponse à la question « où tracer la ligne? » (art/non-art) et de présupposer l'existence de cette démarcation sans arriver pour autant à bien la justifier. Notre démarche consistera donc à montrer à la fois que les éléments ne peuvent servir de ligne de distinction mais aussi que cette ligne même repose souvent sur un raisonnement fallacieux. Il n'est pas question d'affirmer qu'*aucune* démarcation de principe n'est possible, mais plutôt de souligner que celles que l'on retrouve actuellement sont présentées sous une forme contestable, voire simpliste dans certains cas. Les éléments sur lesquels repose la démarcation seront regroupés en trois parties, ce qui nous permettra d'organiser notre propos ainsi : critique de l'argument ontologique, critique du sophisme « deux poids deux mesures » et critique du sophisme de la pente fatale.

L'argument *ontologique* se retrouve généralement sous trois formes : on évoque le soi-disant *défait d'originalité* du *low art*, son caractère *simpliste* et son caractère *accessible*. Nous tenterons ainsi d'abord de montrer le caractère problématique du recours implicite à la notion d'originalité dans les tentatives de démarcation en vue de

voir quel rôle joue cette notion dans l'ontologie contemporaine de l'art et finalement d'évaluer en quoi cela influe sur le statut du *low art*. Nous montrerons aussi le caractère relatif de cette notion en faisant appel aux différentes conceptions de la notion d'emprunts en art et en expliquant pourquoi le *low art* est souvent caractérisé par une absence d'originalité. Nous évaluerons également l'hypothèse selon laquelle l'originalité du *low art* n'est peut-être pas appréciée à sa juste valeur, et celle selon laquelle ce « défaut » ne serait pas exclusif au *low art*. Nous nous attarderons ensuite sur l'analyse du caractère soi-disant simpliste des œuvres de *low art*, que l'on invoque fréquemment pour expliquer leur dévaluation sur le plan artistique et montrerons que la simplicité qu'on leur attribue se trouve tant du côté *high* que du côté *low* de la pratique artistique. Il sera également question des critiques selon lesquelles les œuvres de *low art* se caractériseraient par la simplicité (formelle, intellectuelle, etc.), arguments qui font appel à la présomption d'un travail plus complexe dans le cas du grand art. Finalement, nous verrons pourquoi l'on fait si souvent appel au caractère « accessible » en tant que caractéristique intrinsèque des œuvres de *low art* –trait qui permettrait à ces œuvres d'être appréciées de « la masse»–, même si plusieurs œuvres de grand art comportent également ce trait. Nous critiquerons l'appel à l'hermétisme comme marque d'un art véritable, en lui opposant l'argument de la familiarité (c'est-à-dire que l'apparente accessibilité des œuvres tient en partie à ce que nous en faisons plus fréquemment l'expérience). Nous questionnerons ensuite l'usage du concept de *masse* pour tracer une distinction de nature entre diverses pratiques artistiques.

La deuxième partie du deuxième chapitre portera sur le sophisme du *deux poids deux mesures*, très présent dans les textes qui portent sur la démarcation *high art/low art*. Nous présenterons en guise de préambule quelle est l'influence de l'héritage kantien

et son impact sur ontologie de l'art quant au « critère » de désintéressement. La perception du rapport entre art et argent dans le discours philosophique traditionnel sera ensuite abordée, afin de montrer pourquoi ils sont compris comme étant incompatibles du point de vue du discours philosophique. Cela nous permettra de montrer pourquoi le *low art* est si souvent rattaché à la recherche d'intérêt pécunier ou de diverses fonctions utilitaires (tenues pour incompatibles avec le caractère artistique véritable). Nous mettrons en lumière que nous ne pouvons pas d'emblée concevoir le *low art* comme étant défini par ces traits, notamment parce que le grand art peut lui aussi être associé à la recherche d'intérêt pécunier ou de diverses fonctions utilitaires et qu'il est étroitement associé à la spéculation financière. Au cas où ce plaidoyer ne serait pas suffisamment convaincant, nous montrerons également en quoi au contraire, dans plusieurs cas le lien avec des considérations commerciales ou utilitaires est favorable à la pratique artistique et l'illustrerons par quelques exemples.

La dernière partie du chapitre sera consacrée à l'analyse du *sophisme de la pente fatale* et présentera les arguments des auteurs qui se sont inquiétés de l'instrumentalisation de la pratique artistique et d'un certain effet de « nivellement » entraîné par le développement de certaines pratiques associées au *low art* (*idem* pour les dommages « moraux »). Nous verrons que certaines craintes reliées à l'expansion de la technologie dans le cadre de la production et de la diffusion des œuvres de *low art* font en sorte que celles-ci servent de bouc-émissaires. Nous répondrons ensuite à deux questions. Premièrement, s'il y a instrumentalisation de la pratique artistique dans le *low art*, le grand art, lui, y échappe-t-il? Deuxièmement, si le *low art* a une influence sur les valeurs morales que nous adoptons, cette influence ne pourrait-elle pas être *positive*?

Après avoir montré que les arguments sur lesquels repose la distinction low art/high art ne sont pas entièrement fondés et que cette distinction est elle-même principalement historique et conventionnelle, nous pourrons présenter au troisième chapitre une synthèse des positions dissidentes par rapport à la condamnation du low art (qu'elles soient dirigées contre l'art populaire, l'art de masse, etc.). Il sera divisé en deux parties : l'approche analytique et l'approche pragmatique. Le chapitre regroupera donc les auteurs qui ont accueilli favorablement le développement de médiums de diffusion propres au low art, qui rejettent la différence de nature entre le grand art et le reste (D. Novitz) ou qui proposent de revaloriser des pratiques populaires (R. Shusterman), ou tentent de montrer qu'il est possible de faire une philosophie analytique de l'art de masse (N. Carroll). Nous procéderons ensuite à une analyse critique de la pertinence de ces approches, du bien-fondé des arguments sur lesquels reposent ces dernières, et, le cas échéant, de leurs insuffisances. Parmi celles-ci, notons l'échec partiel de la taxinomie dans le cas de l'approche analytique et les difficultés épistémiques liées à certaines thèses pragmatistes.

Suite à l'analyse des vices argumentatifs inhérents à la condamnation du low art et après avoir cerné les insuffisances dans les quelques tentatives de réhabilitation, nous serons en mesure de formuler notre thèse positive principale, à savoir que la distinction entre le grand art et le reste –à supposer que l'on soit tenu de maintenir cette distinction– tient principalement à des différences dans les circuits de diffusion empruntés par les œuvres et dans la nature du rapport qui peut être établi entre l'œuvre et le récepteur. Autrement dit, nous contestons la vision selon laquelle le low art serait une forme d'art de seconde zone. Nous soutiendrons plus précisément en quoi les critères employés en philosophie analytique de l'art sont trop restrictifs, ce qui a pour effet de mener à une vision biaisée de ce qu'est une œuvre d'art. Il apparaît

selon nous que c'est, entre autres choses, le mode de fonctionnement institutionnel qui doit être mis en cause pour expliquer la bipartition, plutôt qu'une différence de nature entre deux catégories d'artefacts. Ce fonctionnement institutionnel sera ensuite analysé. Nous présenterons divers types d'institutions artistiques et comparerons leurs fonctionnements respectifs. Nous tenterons de voir si la distinction entre le grand art et le reste repose sur une différence dans les critères d'évaluation employés pour qualifier une œuvre de « réussie ». Il s'agira également de voir s'il y a une différence dans le fonctionnement des appareils critiques et dans les modes de reconnaissance : pour ce faire, nous évaluerons l'hypothèse selon laquelle les stratégies rhétoriques employées pour rejoindre le récepteur pourraient être en cause<sup>11</sup>.

En conclusion, nous soulignerons les éléments qui font en sorte que s'intéresser au *low art* est non seulement pertinent sur le plan artistique, mais également au-delà de cette sphère. Nous proposerons donc une vision influencée par le pragmatisme qui, selon nous, permet de voir dans la distinction *high/low* non pas une simple distinction entre un art supérieur et un art de seconde zone, mais une façon d'exprimer la variété des usages possibles de l'œuvre d'art. En tant qu'elles revêtent un caractère démocratique, une fonction éducative et un potentiel de renouvellement des procédés artistiques non négligeables, on ne saurait voir les œuvres de *low art* comme inférieures à celles du grand art. On doit au contraire constater qu'elles constituent, pour le philosophe de l'art, un matériau privilégié de réflexion.

---

<sup>11</sup> Nous considérerons notamment une suggestion de Simon Frith (sociologue de la musique populaire) selon laquelle on devrait apprécier certaines pratiques sous l'angle d'une « esthétique de la répétition ».

## CHAPITRE 1

### LA CONCEPTION STANDARD

Qu'ont en commun les critiques de Platon (qui affirme que l'art qui transporte les foules le détourne de la raison), de Pascal (pour qui l'art fait en vue du divertissement détourne des valeurs religieuses), d'Adorno (aux yeux de qui l'art de masse perpétue l'aliénation économique et intellectuelle des sociétés modernes)? C'est qu'elles sont les corollaires de conceptions de l'art subordonnées à un *a priori* qui influe sur l'évaluation des pratiques artistiques et des œuvres. Le pari de ce chapitre sera de montrer qu'en réalité, les arguments qui tentent de montrer l'infériorité du *low art* par rapport au grand art reposent principalement sur des éléments qui concernent non pas les caractéristiques des œuvres, mais certaines de leurs conséquences *potentielles*. On voit alors mal en quoi ces critiques portant sur des répercussions hypothétiques devraient être définitives. La récapitulation historique qui suit devrait illustrer les principales conditions d'apparition de la distinction *high art/ low art*, en démontrant un parti pris systématique à l'encontre du *low art*, parti pris qui, nous le verrons, traverse l'histoire de la philosophie de l'art.

Ce chapitre sera divisé en deux parties. Nous procéderons d'abord à un survol historique de la problématique, qui sera divisé en trois sections : période préindustrielle, modernité et vingtième siècle. Cette dernière section portera sur les

thèses avancées par trois auteurs qui ont marqué le débat : Greenberg, Adorno et Benjamin. On présentera ensuite une synthèse des notions qui seront employées fréquemment dans la suite du texte. Loin de prétendre à l'exhaustivité, ce tour d'horizon des concepts vise à dissiper certains malentendus possibles (notamment dus au caractère polysémique de certains termes) et à faciliter la lecture des chapitres suivants.

Il devrait ressortir de là que la dévalorisation de l'art de masse et du *low art* en général s'explique le plus souvent non pas par la valeur des œuvres, mais par la référence à un idéal que l'on souhaite atteindre à travers elles, qui ne relève cependant pas nécessairement de l'ontologie de l'œuvre d'art. Loin de nous en tenir à un survol historique des concepts nécessaires à la compréhension du problème qui nous occupe, nous visons à montrer que les principaux arguments employés pour justifier la distinction entre le grand art et le reste sont pour la plupart des thèses reprises en bloc de la tradition philosophique. L'enjeu de cette démonstration est de mettre en évidence le caractère conventionnel et contestable de la distinction telle qu'elle est formulée actuellement par certains auteurs, qui la présentent souvent comme une distinction nécessaire ou une distinction d'espèce.

## **1.1 Historique de la problématique**

### *1.1.1 Période préindustrielle*

Dès l'Antiquité, on trouve une distinction de principe implicite entre deux *types* d'art qui n'est pas totalement étrangère à la distinction *high art/ low art* actuelle. Elle évoque, à certains égards, la condamnation platonicienne de l'art qui porte non pas tant sur le caractère populaire de certaines œuvres mais sur leur caractère *démagogique*. Platon reproche aux poètes de ne chercher qu'à plaire à la foule et de

ne produire des œuvres qu'*en vue* du plaisir (Schaeffer 2000, p. 46). Cette condamnation de l'art et du divertissement se maintiendra au Moyen-Âge, alors que la scolastique y adjoindra un des exigences morales soumises aux impératifs de la doctrine chrétienne. La critique platonicienne a servi à maintes reprises d'argument d'autorité pour ceux qui ont formulé diverses mises en garde contre certaines formes d'art. Carroll souligne que la plupart des commentateurs actuels qui s'expriment sur la question se contentent encore aujourd'hui d'utiliser ces arguments séculaires présentés jadis sous la forme d'un dialogue entre Socrate et Glaucon sur la Cité idéale (Carroll 1998, p. 250). Certaines activités y sont jugées si dangereuses que Platon proposera la censure et le contrôle pur et simple des perturbateurs potentiels que sont les artistes et les artisans :

Mais les poètes sont-ils les seuls que nous devons surveiller et contraindre à n'introduire dans leurs créations que l'image du bon caractère? Ne faut-il pas surveiller aussi les autres artisans et les empêcher d'introduire le vice, l'incontinence, la bassesse et la laideur dans la peinture des êtres vivants, dans l'architecture, ou dans tout autre art? (Platon 1966, p. 153 [livre III/ 400e-402a]).

Ce genre de tirades qui donne sa saveur à la plume platonicienne donne beau jeu à ceux qui cherchent matière à critiquer certaines formes d'art (c'est-à-dire celles qui ne sont pas subordonnées à un idéal précis). Comme on a souvent pris pour acquis que l'art populaire, par exemple, était *par définition* orienté d'abord vers des fins autres que l'élévation spirituelle, on invoque encore aujourd'hui les raisons qui étaient celles avancées par Platon pour critiquer les formes d'art plus populaires et les distinguer d'un art « supérieur » et ce, malgré que les formes et les médiums artistiques aient radicalement changé depuis.

Bien qu'il puisse sembler farfelu de comparer deux contextes incommensurables (le monde antique et la situation actuelle), plusieurs auteurs ont remarqué des points



communs entre la condamnation platonicienne de l'art et les critiques actuelles à l'égard du *low art*. Ce sont en effet des arguments analogues qui ont été évoqués récemment en réaction aux arts du divertissement tel que le cinéma ou la télévision. Le maître de l'Académie considérait le pouvoir de séduction et le caractère volontairement trompeur comme des caractéristiques intrinsèques de l'art et s'est employé à mettre ses contemporains en garde contre les œuvres susceptibles de faire réagir ou de susciter l'attention d'un grand nombre de gens. L'utilisation de la rhétorique par le poète ne pouvait d'un point de vue platonicien qu'être néfaste, notamment parce qu'elle solliciterait le domaine affectif ; certaines formes d'art seront donc suspectées en bout de ligne pour des considérations éthiques<sup>12</sup>. Or, c'est cette même crainte que l'on trouve chez nos contemporains<sup>13</sup>.

On évoque souvent que la théorie de Platon serait loin de consister uniquement en des considérations désintéressées sur la nature de l'art : elle serait plutôt une attitude motivée politiquement visant à montrer la supériorité de cette « *nouvelle rationalité propre au philosophe* » opposée à « *l'ancienne sagesse attribuée à l'artiste* », en vue de s'assurer le leadership intellectuel permettant de guider la société athénienne.

---

<sup>12</sup> Platon craignait qu'en interpellant la dimension affective de l'individu, l'art pourrait entraîner des comportements répréhensibles et encouragerait de mauvaises dispositions : relâchement de la vertu et de la raison au profit de pulsions irrationnelles (Carroll 1998, p. 291-292). Voir également Novitz (1992, p. 44) ainsi que Leveratto (2000, p. 120).

<sup>13</sup> Parallèlement, les défenseurs du *low art* usent de la même tactique et remontent aussi jusqu'à Platon en vue de défendre leurs positions, en tentant de montrer les failles de son argumentation. Ils soutiendront que sa condamnation serait non seulement alimentée par un motif avoué (maintien de l'ordre public et du bien commun), mais aussi par un autre qui l'est un peu moins. En plus d'être indirectement une incitation au vice, un art trop populiste aurait menacé les intérêts de l'élite intellectuelle dominante qui aurait risqué de la sorte d'être évincée par la manipulation des foules et de l'opinion publique par les artistes jouissant d'une grande popularité. Shusterman notamment soutient que la naissance en tant que tel de la philosophie occidentale comme le résultat d'un combat pour la suprématie intellectuelle entre rhétoriciens, sophistes et poètes : « *Avec Socrate et Platon, la philosophie est née d'une lutte pour la suprématie intellectuelle, lutte menée d'une part contre les rhétoriciens ou sophistes, et d'autre part contre les artistes (la poésie étant en ce domaine l'ennemi numéro un, étant donné le relatif dédain envers les arts plastiques, jugés trop mécaniques pour représenter une réelle menace en matière de sagesse)* » (Shusterman 1992, p. 60).

(Shusterman 1992, p. 74). On attribuerait ainsi à des considérations éthiques et politiques –et non uniquement à des considérations *artistiques*– le fait que l’art (et surtout celui qualifié de *populaire*) conserve par la suite aux yeux de la tradition un caractère suspect. La patine de l’autorité aidant, la leçon a porté fruit et, tel que prescrit, on s’est méfié du caractère pernicieux de certaines pratiques artistiques : ceux qui s’intéresseront à l’art par la suite ne lui donneront l’absolution qu’à certaines conditions, notamment qu’il permette l’« élévation de l’âme » et qu’il soit désintéressé. Bref, le portrait qu’on a retenu du jugement de l’Antiquité sur tragédie avait déjà donné le ton sur les caractéristiques qui seraient attribuées bien plus tard à la télévision ou encore la littérature grand public :

Les attaques de Platon contre la poésie sont en bonne partie, comme le dédain actuel envers la télévision, des attaques contre une forme populaire de divertissement. La tragédie grecque, mis à part le fait qu’elle s’adresse à un très vaste auditoire, présente un certain nombre de traits que l’on associe communément à la littérature populaire. [notre traduction] (Nehamas 1988, p. 225)

La plupart des critiques actuelles à propos de la télévision font ainsi appel à des considérations morales qui se comparent *grosso modo* à celles que Platon avançait à l’égard de la poésie. Le regard des philosophes de l’art face à l’art populaire et à l’art de masse actuels conserve donc de la critique platonicienne non pas l’idée que s’adresser aux foules serait un mal en soi, mais que de le faire par le truchement de la facilité et l’appel à l’émotion est condamnable : il vaudrait donc mieux autant que possible « couper le mal à la racine ». Platon n’avait pas surestimé la puissance de l’impact de l’art sur les gens, ce qui explique sa sévérité envers les artistes et le caractère drastique de ses recommandations, qui est plus que jamais d’actualité avec l’apparition des moyens de diffusion de masse (Schuhl 1952, p. XXII).

La condamnation platonicienne a toutefois rencontré, jadis comme maintenant, son lot d'opposants. Aristote, par exemple, insiste davantage sur le fait que l'art est une source potentielle de connaissance, en autant qu'il soit fait selon un ensemble de règles établies. Il n'y a alors pas d'incompatibilité entre poésie et philosophie, puisque chacune est l'expression de facultés humaines distinctes (Rosen 1993, p. 224<sup>14</sup>). L'art qui s'adresse à un grand nombre de personnes peut remplir plusieurs fonctions positives : une tragédie bien construite, par exemple, peut mettre en œuvre la catharsis qui aura des effets bénéfiques sur les individus en les libérant de leurs émotions négatives. Elle peut alors servir des fins d'édification morale, puisque d'un point de vue aristotélicien, ce qui est montré dans l'art présente un « degré de réalité » supérieur à ce qu'on trouve dans la vie quotidienne.

À la synthèse des doctrines platonicienne et aristotélicienne, Augustin ajoutera au cours du Moyen-Âge la doctrine chrétienne qui orientera la réflexion sur les arts pour les siècles suivants. La réflexion sur les arts sort alors de la sphère des « préoccupations païennes » pour être subordonnée aux principes supérieurs de la Révélation. L'art doit désormais être conçu comme un instrument au service des valeurs chrétiennes, l'Église faisant office d'autorité sur la production artistique et sa réception : celles-ci doivent alors être orientées vers le renforcement de la foi (Kuhns 1998, p. 159-160). À l'art produit dans un but de divertissement, on préférera des pratiques qui mettent en valeur la fonction iconographique (par exemple : la peinture, le vitrail ou la sculpture), qui servent mieux l'image religieuse. Ce pouvoir de médiation entre le sensible et le sacré que possède l'œuvre d'art par le truchement de l'image s'imposera de façon dominante dans la culture visuelle occidentale, au point où on en viendra presque à le considérer comme fonction unique<sup>15</sup>. Cet héritage

---

<sup>14</sup> Quant à la tragédie, en tant qu'elle imite l'universel (et non un particulier changeant), elle présente en tant que discipline un plus grand potentiel philosophique que l'histoire (Shusterman 1992, p. 62).

religieux se perpétuera bien après le Moyen-Âge : la combinaison du rationalisme et des valeurs judéo-chrétiennes contribuera à maintenir la méfiance générale envers certaines pratiques artistiques. Pascal, par exemple, s'inquiète du goût de ses contemporains pour des divertissements tels que la comédie :

Tous les grands divertissements sont dangereux pour la vie chrétienne; mais entre tous ceux que le monde a inventés, il n'y en a point qui ne soit plus à craindre que la comédie. C'est une représentation si naturelle et si délicate des passions qu'elle les émeut et les fait naître dans notre cœur... (Pascal 1962, p. 112).

La critique de Pascal porte en fait sur la *fiction* et le *divertissement*, plutôt que sur les arts mineurs. Ces derniers sont néanmoins condamnés par plusieurs : c'est la réaction typique des lettrés (et non de la population en général) qui s'inquiètent du développement d'une « *perception esthétique favorisée tant par la libéralisation du statut de la peinture que par le développement de la «curiosité»* » (Heinich 1993, p. 141). La dévaluation quasi-systématique des arts populaires et des productions à vocation de divertissement s'illustre également dans ce qui nous reste de la distinction antique entre arts libéraux et arts mécaniques. Les arts libéraux<sup>16</sup>, issus de l'activité de l'esprit, sont nobles et honnêtes (Heinich 1993, p. 178), alors que les arts mécaniques revêtent une connotation servile, à l'image de la matière (dévaluée par rapport à l'esprit tant dans l'ontologie platonicienne que l'ontologie chrétienne). L'évaluation « morale » d'un médium ou d'un genre passe alors par un type particulier de justification : par exemple, le statut mitoyen de la peinture –qui fait autant appel à l'esprit que la dextérité (Heinich 1993, p. 184)– lui permettra d'entrer

---

<sup>15</sup> « Cette capacité lui valut de se voir conférer, tout d'abord, un pouvoir de médiation avec ce qui relève du sacré : pouvoir qui domina si bien la culture visuelle occidentale que la représentation religieuse fut longtemps le modèle par excellence de toute image. [...] C'était même, dans l'esprit du clergé, leur unique raison d'être. » (Heinich 1993, p. 41).

<sup>16</sup> Il y aura après la Renaissance un recoupement entre arts *libéraux* et *beaux-arts* mais non une équivalence stricte, puisque les classifications varient légèrement selon les auteurs.

peu à peu, tout comme la sculpture, dans la sphère des arts libéraux. Dégagé de son statut d'artisan grâce à la formation d'académies influentes qui restreignent à une minorité l'accès à un métier devenu *profession*, le peintre acquiert ainsi un prestige indéniable (Heinich 1993, p. 180-181). Évidemment, les métiers ne sont pas systématiquement dévalués : par exemple, leur enseignement en France est encouragé à la fin du dix-neuvième siècle (Monnier 1991, p. 181), mais ils n'acquièrent cependant pas pour autant le statut d'arts véritables<sup>17</sup>.

Le passage de certains arts (peinture, sculpture) d'arts mécaniques à arts libéraux s'explique donc par la professionnalisation et la création d'institutions qui veilleront à défendre leurs intérêts (Heinich 1993, p. 7). La littérature artistique (par exemple) apparaît en France à partir du milieu du dix-septième siècle, ce qui coïncide avec l'académisation de la pratique et le renforcement de ses institutions. Elle accentue le lien entre une élite de praticiens et le monde des lettrés qui s'intéresse de plus en plus aux arts du dessin qui se développent grâce aux progrès techniques de l'après-Renaissance (perspective, anatomie), ce qui creuse par ailleurs le fossé entre les arts du dessin et la sculpture et les arts décoratifs (Heinich 1993, p. 40; 132<sup>18</sup>). La formation d'académies de peinture changera complètement l'enseignement de la pratique, jusque là transmise dans l'atelier même. Dans le système artisanal, l'apprenti exécute et imite certaines actions à partir des indications du maître, en vue d'acquérir un *savoir-faire* (Heinich 1993, p. 93), ce qui sera par la suite rejeté au

---

<sup>17</sup> « [...] la rupture avec la formation artisanale passait bien par le privilège accordé au savoir livresque sur l'habileté manuelle et, plus généralement, à la théorie (associée au dessin, à la conception ou invention, à l'esprit, au fond littéraire) sur la pratique (associée à la couleur, à l'exécution, à la main, à la forme picturale), selon une opposition récurrente dans les débats lettrés. » (Heinich 1993, p. 93).

<sup>18</sup> Le dessin est associé à la rationalité et à l'esprit, alors que la couleur conserve une connotation vulgaire; elle est par conséquent subordonnée au dessin. Comme le dit Diderot, « tout le monde peut juger de la couleur » alors que « seuls les maîtres peuvent juger du dessin » (Heinich 1993, p. 155 n.61; 157), ce qui montre l'accentuation du fossé entre deux publics: les lettrés et les ignares.

profit d'une recherche sans fin d'originalité<sup>19</sup>. Cette recherche trouvera son aboutissement dans le romantisme<sup>20</sup> :

La révolution de l'esthétique moderne, qui se perpétue jusqu'à nous et qui a fini par dégénérer en terrorisme de la nouveauté, s'amorce bel et bien au XVIIIe siècle. [...] c'est elle qui rendra possible le romantisme en émancipant l'artiste d'un certain nombre de contraintes et de tutelles. [nous soulignons] (Mortier 1982, p. 9)

L'adjectif « mécanique » (l'antithèse d'*original*), est ainsi connoté péjorativement à partir du dix-septième siècle. Seuls certains Encyclopédistes<sup>21</sup> se prononcent en faveur des arts qualifiés comme tels (Heinich 1993, p. 191). Valoriser le « mécanique » (dans les arts comme ailleurs) constitue une position presque exclusive aux Modernes, qui cherchent à se démarquer des Anciens en critiquant les hiérarchies désuètes et certains préjugés. Certains se contentent de défendre la valeur des œuvres de leurs contemporains, mais d'autres s'attaquent au conservatisme rigide qui entraîne plus souvent qu'autrement une fermeture face aux développements de la pratique artistique (Heinich 1993, p. 191-2). Certains événements –innovations techniques, transformation dans l'organisation des différents groupes sociaux– ont donc une influence déterminante sur le discours philosophique, ce qui est pourtant souvent occulté par les philosophes. Ceux-ci agissent visiblement comme si les transformations en art (et dans le discours théorique qui l'accompagne) n'étaient dues qu'à des mouvements de pensée, et non aux circonstances historiques et sociales dans

---

<sup>19</sup> « Ainsi réduite à la pratique et au mécanique, l'obéissance aux règles se voit discréditée au profit de l'invention et du génie, devenus des critères spécifiques des beaux-arts : à la logique anti-artisanale de distinction par la spécialisation théorique se substitue une logique anti-professionnelle de distinction par l'invention, la liberté à l'égard des règles, l'affirmation du génie créateur. » (Heinich 1993 p. 188-189).

<sup>20</sup> Le concept d'originalité est valorisé après 1759 pour « faire échec à la vieille théorie littéraire de l'imitation » (Mortier 1982, p. 199).

<sup>21</sup> D'Alembert souligne que si les arts libéraux comportent l'avantage de nécessiter l'intervention de l'esprit, les arts mécaniques en revanche ont le mérite de leur utilité (Heinich 1993, p. 191).

lesquelles elles sont inscrites. La section suivante sera ainsi davantage axée sur ces dernières, en vue de montrer que la division de principe entre deux types d'art comporte sa part d'arbitraire.

### 1.1.2 *La modernité : industrialisation et démocratisation*

L'esthétique, qui se développe au dix-huitième siècle, redéfinira également en tant que nouvelle discipline la sphère de la morale en renversant le modèle traditionnel de l'œuvre d'art et du métier d'artiste. Cette époque marque ainsi une étape importante en mettant l'accent sur le jugement réflexif et la notion de génie, ce qui contribuera à rendre le monde académique encore moins disposé à ménager un espace de réflexion pour une pratique artistique plus populaire, moins touchée par ce changement d'orientation. La brèche ainsi apparue avec la modernité dans la pratique artistique –et dans la culture en général– se traduira par un clivage définitif entre culture populaire et culture savante. Paradoxalement, c'est avec la démocratisation des sociétés occidentales qu'on assiste à une division marquée entre ces deux types de culture, et par conséquent, à deux « mondes de l'art » distincts.

L'attitude des érudits envers l'une et l'autre est déterminée notamment selon Peter Burke par l'appartenance à ces formes de culture. Par opposition au monde de la Renaissance, où savants et gens du peuple partageaient jusqu'à un certain point le même univers, la modernité se démarque par la création de deux catégories « étanches » de culture. Cette division aurait permis à la culture savante d'avoir le recul nécessaire pour s'ouvrir à la culture populaire et d'en comprendre le fonctionnement et la richesse. En observant le phénomène rétrospectivement, un changement d'attitude des lettrés serait apparu entre la Renaissance et la modernité :

[...] le changement d'attitude des gens instruits est remarquable. En 1500, ils méprisaient les gens du commun, mais partageaient leur culture. En 1800 leurs descendants avaient cessé de participer spontanément à la culture populaire, mais étaient en voie de redécouvrir celle-ci sous une forme exotique, et par conséquent comme quelque chose d'intéressant. Ils commençaient même à admirer « le peuple » d'où était issue cette culture extérieure. [notre traduction] (Burke 1994, p. 286)

La lecture de Burke pêche vraisemblablement par excès d'enthousiasme, puisque l'intérêt envers les cultures populaires qu'il prête à la culture savante ne se manifestera que par intermittence au cours de l'histoire des idées. Pour sa part, Novitz souligne que c'est à partir du dix-neuvième siècle qu'ont été rassemblées les conditions qui ont fait en sorte que la distinction *high/low* s'est imposée chez les théoriciens et historiens, leur permettant de « séparer le bon grain de l'ivraie ». Plus souvent qu'autrement, on entend que le grand art et le *low art* auraient chacun des caractéristiques formelles propres qui feraient en sorte que deux « types de goût » distincts seraient interpellés. Pourtant, il n'y a, selon Novitz, de telles différences ni dans les propriétés formelles, ni dans la réception (Novitz 1992, p. 22-28). Trois autres éléments semblent ainsi davantage susceptibles d'expliquer l'émergence d'une division stricte entre deux *types* de culture :

- 1) l'invention du concept même de « public »;
- 2) des changements dans le statut de la copie et de la reproduction d'œuvres d'art ;
- 3) certaines transformations reliées au statut social et financier de l'artiste.

De façon générale, les rapports entre culture savante, culture populaire et pratique artistique ont été affectés par l'industrialisation et l'émergence d'une classe moyenne qui a influencé tant la production des biens culturels que notre perception de ceux-ci : le *public* entre alors –si l'on peut s'exprimer ainsi– en scène.



- L'apparition du *public*

La montée de l'industrialisation et la nouvelle indépendance de la classe moyenne émergente sera suivie d'une disponibilité croissante et sans précédent de biens de consommation, incluant les biens à caractère culturel. Toutefois, cette nouvelle classe moyenne qui se caractérise par son urbanité ne se reconnaît pas dans la culture populaire traditionnelle, essentiellement rurale. Elle se tournera alors avec d'autant plus d'intérêt vers ce nouveau type d'œuvres qui convient à ses moyens financiers grâce aux progrès de la technique industrielle (produite à coûts moindres grâce à la reproduction en série). La production artistique sera adaptée aux goûts et préoccupations de cette nouvelle clientèle qui se considère à la fois en tant que public et en tant que bassin de consommateurs<sup>22</sup>. Cette production de biens « grand public » retiendra davantage l'attention des théoriciens parce qu'elle est sans précédent sur le plan historique (Burke 1994, p. 91). On n'avait jamais auparavant mis d'effort pour stimuler la production d'objets culturels, ce qui tend à changer avec le marché créé par l'explosion démographique que connaissent les villes industrialisées d'Europe (Biddiss 1980, p. 19).

Greenberg y voit comme explication que les paysans ayant quitté les campagnes pour devenir prolétaires se désintéresseront de la culture populaire rurale, sans pour autant pouvoir accéder à la culture lettrée, faute d'éducation<sup>23</sup>. La demande pour un type de production répondant à ce besoin précis sera ainsi sans précédent, puisque la population a, en plus d'un engouement, une capacité de consommation qui répond à

---

<sup>22</sup> Voir aussi Monnier (1991, p. 95), de même que Leveratto (2000, p. 234-50) pour une description de différentes conceptions de la notion de *public* : comme communauté naturelle de citoyens, communauté historique des usagers ou groupement de consommateurs.

<sup>23</sup> « *Perdant néanmoins leur goût pour la culture populaire dont la campagne formait l'arrière-plan et découvrant [...] une nouvelle capacité d'ennui, les nouvelles masses urbaines allaient attendre de la société qu'elle leurs fournisse une culture adaptée à leurs besoins.* » (Greenberg 1988a, p. 16).

cette production. La littérature et la presse populaires<sup>24</sup>, notamment, répondent aux envies de ce nouveau marché dont l'expansion s'explique par le succès des mesures d'alphabétisation mises en place de façon généralisée au dix-neuvième siècle (Biddiss 1980, p. 140; Becker 1988, p. 313). Intérêt commercial et mission éducative sont dès lors deux motivations omniprésentes (et souvent enchevêtrées) dans les transformations culturelles de l'époque, puisque la survie et le développement de la presse à vocation populaire dépendent en bonne partie de la publicité (Biddiss 1980 p. 25). Par ailleurs, la sérigraphie et la photographie sont vues au début comme autant de moyens d'éduquer la nouvelle classe moyenne : ces techniques donnent accès à ce qu'on trouve dans les musées et les collections privées en permettant à davantage de gens de posséder « par procuration » des œuvres qui autrement n'auraient été accessibles que pour peu d'entre eux<sup>25</sup>. Elles généreront également des droits de reproduction dont les retombées économiques sont non négligeables pour le monde artistique.

Le dix-neuvième siècle a ainsi sonné la fin de l'ère artisanale dans la production des artefacts, ce qui modifiera de beaucoup notre conception de l'œuvre d'art. Des transformations dans les méthodes de fabrication, dorénavant caractérisées par la standardisation des procédés, permettent d'augmenter le rendement (Burke 1994, p. 247). On peut penser par exemple aux romans brochés qui sont apparus sur le marché, créant de la sorte un engouement pour différents genres de littérature (Biddiss 1980, p. 140<sup>26</sup>). Les romans policiers, les récits d'aventure et les récits

---

<sup>24</sup> Soulignons les exemples célèbres que sont les romans-feuilletons de Tolstoï et Balzac.

<sup>25</sup> Le phénomène se reproduira au siècle suivant, si on pense à l'une de ses inventions les plus fameuses, la télévision, à la fois un formidable véhicule d'information, de culture... et d'abrutissement au service d'intérêts commerciaux (Biddiss 1980, p. 388).

<sup>26</sup> Voir également Hauser (1982, p. 36-44) : c'est d'abord à travers la littérature religieuse édifiante qu'apparaît le goût pour la lecture, et que ce n'est qu'après la seconde moitié du dix-huitième siècle que les livres se vendront assez pour que les auteurs puissent pour la première fois vivre de leur plume.

exotiques offrent à un marché auparavant inexistant un type d'évasion que sa condition matérielle persiste à lui interdire. C'est ainsi avec une certaine amertume et un sentiment de perte qu'artistes et théoriciens, en assistant à ce nouveau phénomène, se prononceront sur le statut et la valeur de ces nouveaux produits, refusant –d'ailleurs parfois avec raison– de les placer sur un pied d'égalité avec la pratique artistique reconnue par les institutions de l'art.

Mais outre les conditions économiques affectant la production et la reproduction des œuvres, d'autres éléments peuvent également être évoqués pour expliquer la division progressive entre culture savante et culture populaire qui s'est radicalisée au dix-neuvième siècle. Dans les arts visuels, l'impact du déclin du réalisme est à compter parmi ces facteurs selon Novitz : dans un paradigme artistique construit autour d'une conception réaliste de l'art, le besoin de posséder de connaissances particulières pour comprendre la signification d'une œuvre était moindre puisque le spectateur non averti pouvait reconnaître telle scène, tel personnage, tel événement (Novitz 1992, p. 32). Mais avec le développement de l'art abstrait, les anciens codes perdent de leur pertinence, ce qui laisse les non-initiés désarmés face à ces nouveaux modes de représentation et accentue le fossé entre les deux publics. Suivant la thèse de Novitz, on peut supposer que la tendance de plus en plus marquée de la part des artistes à utiliser des codes idiosyncrasiques provoquera un désintéressement pour le grand art, et la classe moyenne naissante se tournera vers les nouvelles pratiques artistiques adaptées à ses goûts et connaissances<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Sur les « nouveaux territoires artistiques » conquis à la fin du 19<sup>e</sup> siècle grâce à l'affiche, la gravure, les objets de décoration, (etc.), Monnier conclut de façon plutôt optimiste : « *Ce qui meurt, c'est tout ce qui est dans le champ des pratiques commandées par le précepte académique de l'unité de l'art, tandis que surgissent, dans le mouvement du progrès des arts, les formes issues du renouvellement des programmes et des techniques* » (Monnier 1991, p. 96).

L'historien Biddiss affirme pour sa part que ce mouvement contribue à l'essor de la culture de masse et à l'éloignement de cette dernière de la culture dite *d'élite* au vingtième siècle, qui sera portée à son paroxysme entre les deux guerres en raison de l'attitude intentionnellement hermétique qu'adoptent plusieurs artistes et amateurs d'art (Biddiss 1980, p. 275). Cet hermétisme croissant fera en sorte que seuls les privilégiés –qui peuvent accorder temps et ressources matérielles au développement de leur culture générale et artistique– pourront suivre les tribulations du monde de l'art. Novitz avance pour sa part que si au cours des siècles antérieurs, même « *le plus modeste des paysans* » pouvait apprécier les peintures des grands maîtres, l'art du début du vingtième siècle en revanche demeurerait inaccessible à la population *en général* (Novitz, 1992, p. 33), faute de compétences spécialisées.

Il faudrait cependant se garder de toute généralisation hâtive : cette division ne se reflète pas en tous points dans les faits, les soubresauts de la vie moderne se manifestant parfois différemment selon les contextes culturels. Levine remarque qu'au dix-neuvième siècle aux États-Unis, ceux qui composent le public des pièces de Shakespeare proviennent de toutes les origines sociales. Ce ne sera que plus tard que ce public, à l'instar de l'art, sera scindé en deux catégories, et assujetti à une curieuse règle de proportionnalité inverse : pour le petit nombre, on réservera le grand art et le grand public devra se contenter d'un art qualifié de mineur. La culture de masse naissante –concept qui, dans la littérature, remplace parfois arbitrairement celui de culture « populaire », avec toute l'ambiguïté que cela comporte– agit alors à titre de dénominateur commun entre les groupes d'origines différentes qui émigrent aux États-Unis. Elle est aussi pour une large partie de la population la principale –et même parfois même la seule– source d'information, ce qui témoigne de l'influence de la culture de masse sur l'éducation et la transmission des valeurs sur la société en général. Ce nouveau type de production, souvent moins conservateur parce qu'il n'est

pas contraint par le poids de la tradition constitue un véhicule idéal pour des valeurs nouvelles.

- Statut de la copie et de la reproduction

Le développement de moyens de reproduction a définitivement marqué la création d'une distinction théorique entre le grand art et les arts plus « populaires ». Apparu à la fin du dix-septième siècle et employé d'abord dans un sens biologique, le terme *reproduction* prend un sens par métonymie avec l'invention de la photographie en 1839, c'est-à-dire en désignant « l'image représentant une œuvre d'art ». Par la suite, il renvoie à deux types de productions distincts : ce qui est conçu pour être produit en série (fac-similés, copies, etc.) et ensuite les œuvres uniques qui sont par la suite médiatisées via la photographie (Goudinoux et Weemans 2001, p. 11).

L'apparition de nouveaux procédés de reproduction en série comme la gravure engendre un mouvement en apparence contradictoire. Dans un premier temps, ces procédés contribuent au prestige de certains arts libéraux (comme la peinture) en permettant de répandre la renommée des maîtres et en rendant possible une certaine « appropriation » des chefs-d'œuvre. Parce que les nombreuses copies de tableaux, plus fidèles, comportent plusieurs avantages par rapport aux répliques réalisées en atelier, la gravure renforce –au lieu de miner– le prestige revêtu par l'œuvre originale (Heinich 1993, p. 48) et permet de surcroît la perception de droits de reproduction (Monnier 1991, p. 123-4). En retour, le métier de copiste, jadis perçu favorablement, sera dévalorisé à partir du dix-septième siècle (Heinich 1993, p. 175). Malgré tout, dans ce contexte où le physique demeure dévalorisé par rapport au spirituel, certains travaux manuels demeurent prisés<sup>28</sup> :

---

<sup>28</sup> Le terme même de *plagiat* ne serait apparu qu'en 1763 (Heinich 1993, p. 111-112).

[...] un certain privilège s'attachait à toute technique qui, en engageant une main –plutôt qu'une multiplicité de mains anonymes ou, pis, des machines-, manifestait la prééminence du geste (coup de crayon ou pinceau) sur l'action mécanique (fusion, pression, tissage), de l'organe (main, oeil) sur l'outil (four, marteau, métier à tisser) et, par là même, de la personne sur la matière, de l'humain sur l'inanimé, de l'unique sur le répétitif. (Heinich 1993, p. 39)

La fin du dix-neuvième et la première moitié du vingtième siècle ont été marquées à la fois par l'inquiétude et la fascination face au développement des procédés de reproduction et à l'expansion de la culture de masse, fruits du développement industriel. Alors que l'attitude par rapport à l'art populaire traditionnel reste sensiblement la même, le questionnement sur la culture de masse s'accroît en raison de son caractère dérangeant : la culture dite *de masse* importe un corps étranger dans le monde de l'art puisque la technologie industrielle fait naître une autre *catégorie* de biens culturels, à savoir l'œuvre d'art produite en série. Son apparition ravive la question de la démarcation entre art et non-art et met en évidence des situations inédites qui forcent à revoir l'association stricte entre l'œuvre d'art et son support matériel<sup>29</sup>. On a abondamment souligné, par exemple, en quoi les œuvres de Duchamp et Warhol peuvent être vues comme autant de réponses critiques à l'industrialisation et à la standardisation de la production (à caractère artistique ou non). Selon Rochlitz, l'axe Duchamp-Warhol, est, du point de vue des théoriciens du grand art, un renvoi d'un point de vue *extérieur* à ce nouveau mode de production :

[...] de plus en plus, avec le développement d'une culture de la reproduction et d'une inflation des images, ce problème s'est posé notamment aux arts plastiques. Les entreprises de Duchamp ou de Warhol expriment la nécessité, pour ces arts, de

---

<sup>29</sup> Sur la question des collaborations techniques en arts plastiques, voir Marontate (1999).

répondre à la provocation que constitue la production et la reproduction industrielle des objets. (Rochlitz 1994, p. 132)

Plusieurs dénoncent que la technique imprègne peu à peu toutes les sphères de la vie –y compris le monde de l’art– mais d’autres célèbrent les possibilités qu’elle offre ou s’en inspirent<sup>30</sup>. Parallèlement, on assiste à un développement marqué des produits directs de cette industrialisation (l’art dit « de masse »), parmi lesquels on peut compter le cinéma, dont l’apparition fut possible grâce au développement de procédés industriels complexes (Biddiss 1980, p. 286). Le statut de la reproduction ou de copie d’œuvre d’art fluctue ainsi selon époques et milieux.

Si on a parfois cru que l’apparition des techniques de reproduction mécanique achèverait purement et simplement la production artistique, il apparaît que la multiplication des œuvres a plutôt accentué l’attachement au caractère unique de l’œuvre. C’est dans le contexte du développement de ces techniques que l’unicité de l’artefact comprise comme garantie d’authenticité s’est imposée progressivement en tant que caractéristique essentielle, sans qu’on puisse cependant cerner de façon univoque ce qui justifierait qu’elle fasse figure de condition *sine qua non* (Gunthert 2001, p. 84). Mais ce qui bouleversera notre conception de l’œuvre n’est pas tant le fait qu’elle puisse désormais être multipliée –comme le remarquait Benjamin, cette propriété n’est pas nouvelle–, mais plutôt que sa multiplication prend un autre sens dans un contexte marqué par l’industrialisation. Symbole d’une déshumanisation de

---

<sup>30</sup> Les futuristes, par exemple, embrassent cette nouveauté pour mieux évincer la tradition, soit le réalisme et le romantisme du dix-neuvième siècle trop associés à un retour en arrière : «[...] l’importance de ces futuristes réside dans leur initiative en vue de combiner l’acceptation d’une sensibilité exprimant l’inquiétude des hommes au sein de cette civilisation.[...] ils contribuèrent à l’élaboration de l’une des principales composantes psychologiques de l’art et de la pensée à venir. » (Biddiss 1980, p. 167-8).

l'art liée au développement épidémique de la technique, l'œuvre reproduite en série est dès lors dévaluée parce qu'un trait présent chez l'œuvre unique lui ferait défaut<sup>31</sup>.

La « reproduction servile » qu'est l'œuvre d'art reproduite mécaniquement n'a donc, depuis son apparition et tout au long du vingtième siècle, recélé que peu de valeur pour ceux qui se sont exprimés sur les mutations artistiques de leur époque, notamment en raison d'une influence néfaste qu'elle aurait sur le grand art et sur le public. Par conséquent, la tendance qu'on observe dans les textes sur la question est que par opposition à l'art populaire, on refuse le plus souvent le statut *même* d'œuvres d'art aux productions dont la diffusion dépend de procédés industriels (films, disques, certains types de musique populaire, romans grand public, etc.). Elles ne sont vues que comme marchandises ou considérées comme œuvres de deuxième ordre. La sévérité de cette critique n'a pas origine dans des critères strictement esthétiques et artistiques : la transition de la reproduction à petite échelle à la reproduction massive a transfiguré notre conception de la technique *en général* et la dévaluation des œuvres qui y en dépendent n'en est qu'une des conséquences. Aux lendemains du premier conflit mondial mécanisé (la guerre de 14-18), ce qui était le symbole du progrès et du mieux-vivre prend visage de danger et de destruction. Les connotations négatives et anti-humanistes de la technique alimenteront ainsi la critique des partisans de l'authenticité, qui rejettent l'œuvre produite en série ou la copie, comme le résume André Gunthert<sup>32</sup> :

---

<sup>31</sup> « Le paradoxe est que ce triomphe durable du marché de l'œuvre originale et unique s'impose lentement, au terme d'une phase où la reproduction et la copie de l'œuvre, avec les « arts industriels », connaissent leur âge d'or. » (Monnier 1991, p. 119).

<sup>32</sup> Leveratto va dans le même sens lorsqu'il commente la situation actuelle : « *Marché et industrie sont ainsi souvent confondus dans la dénonciation de la mondialisation, au nom de la dénaturation du sens humaniste de l'activité artistique qu'entraîne la recherche de sa rentabilité.* » (Leveratto 2000, p. 71).



C'est à cet univers que se réfèrent les partisans de l'authenticité, qui derrière l'opposition de l'original et de la copie, construisent l'antithèse de l'humanité d'une culture traditionnelle et de la déshumanisation de la technique moderne. [...] La menace que fait peser l'existence du fac-similé mécanique n'est pas seulement une menace économique, juridique ou morale, c'est une menace historique, culturelle et eschatologique. [nous soulignons] (Gunthert 2001, p. 86)

Alors que les notions d'authenticité, d'individualité, d'originalité et de signature gagnent en importance, la copie d'œuvre originale et l'œuvre conçue pour être produite en série affrontent un discrédit croissant. Ironiquement, c'est l'apparition de la classe moyenne, obsédée par l'individualisme et l'originalité, qui fait en sorte que la notion de style comprise comme « *patrimoine consciemment et délibérément entretenu par une communauté cultivée* » est délaissée au profit d'un culte de la signature individuelle, ce qui mènera à l'idée de *propriété* intellectuelle qui nous semble aujourd'hui aller de soi (Hauser 1982a, p. 29).

- Le statut de l'artiste

Il n'y a pas que les percées des moyens de production qui aient modifié la perception et la catégorisation des pratiques artistiques : le statut de l'artiste entre également en ligne de compte. Selon Heinrich, trois caractéristiques contribueront à ce que le peintre passe du statut d'artisan à celui d'artiste, acquérant de la sorte –pour reprendre l'expression de Bourdieu– un « titre de noblesse culturelle » : intellectualisation, dématérialisation, individuation (Heinrich 1993, p. 12)<sup>33</sup>. Or ce sont exactement là les caractéristiques les moins présentes en général dans le *low art*, ce qui est généralement interprété comme *l'indice* d'une qualité artistique inférieure.

---

<sup>33</sup> Sur le prestige lié au passage de la condition d'artisan à celle d'artiste, voir Leveratto (2000, p. 135).

Le retrait progressif de l'aristocratie et de l'Église dans le patronage des arts à partir de la Renaissance a réduit la marge de manœuvre de l'artiste quant aux conditions matérielles de production. L'artiste a, en quelque sorte, été mené progressivement dans une impasse, étant de plus en plus privé du support financier qui lui assurait une relative indépendance, un certain prestige et lui permettait de se consacrer entièrement à son art. Il doit alors se tourner suite à la sécularisation et la démocratisation des sociétés européennes vers une source de financement extérieure qu'il trouvera principalement dans le monde du commerce : c'est la fin des grandes commandes et le début des petits contrats accordés par différents groupes sociaux et non seulement le clergé et la noblesse. Ce mariage forcé ne se fera pas sans heurts et il en résultera une crise dans le monde artistique, dont l'impact se manifesterà dans une révolte marquée par un refus de la dominance de l'économique sur l'artistique, une réaction face à l'arraisonnement à la dictature de l'offre et de la demande et une exacerbation de la liberté individuelle (Novitz 1992, p. 31). Par opposition à l'artisan ou à l'ouvrier, dont le travail a toujours impliqué une dimension commerciale et utilitaire, l'artiste de vocation cherchera donc à souligner la spécificité de son travail à la fois sur le plan intellectuel et matériel. En effet, le nouveau prestige de l'artiste à l'époque moderne tient, notamment à ce que son statut ne lui provient ni de la fortune, ni de la naissance, mais bien de qualités *personnelles*. Le titre d'académicien, explique Heinrich, ne peut être ni acquis par voie d'héritage, ni acheté :

Le titre d'académicien, conféré par cooptation –et non par héritage ou achat, décoration militaire ou examen– reconnaissait à une personne des qualités intransmissibles, à elle seule attachées, objectivées non dans des biens ou dans les corps mais dans des paroles ou des textes. [...] l'élite académique se caractérisait à la fois par l'immatérialité et par l'individualité de ses ressources... (Heinrich 1993, p. 11)

Les peintres, en particulier, occuperont à partir de l'âge moderne une position charnière au sommet de la hiérarchie des métiers, mais à l'échelon inférieur d'une

élite à laquelle ils appartiendront en vertu du nouveau statut libéral de leur discipline (Heinich 1993, p. 58). Ce nouveau statut vient avec certains avantages : par exemple, on confie aux littéraires des fonctions politiques en gage de reconnaissance (Hauser 1982a, p. 41-45). Mais ce prestige implique des compromis : la formation des académies de peinture requiert du financement provenant des institutions qui, en retour, exigent l'abandon de certaines pratiques telles que tenir boutique ou exposer des tableaux (Heinich 1993, p. 26). Bien qu'il soit levé depuis longtemps, cet interdit de commerce demeurera de façon implicite dans les mentalités : la méfiance face aux considérations matérielles demeurera une condition préalable à l'accession au statut d'artiste. Avec l'autonomisation de la pratique –résultat de processus de sélection sévères basés sur la reconnaissance d'excellence (morale et technique) par les pairs– le peintre se distancie de sa clientèle et acquiert sur elle un certain ascendant. La clientèle est alors plus dépendante des spécialistes pour accéder à la peinture : ils agiront désormais comme intermédiaires entre peintre et clients et celui-ci sera de plus en plus tenu à l'écart de l'aspect commercial de son métier (Heinich 1993, p. 31-32). La structure associative qui mène à une professionnalisation du métier (Heinich 1993, p. 34) achèvera alors d'autonomiser la pratique<sup>34</sup> et de l'isoler du grand public.

### 1.1.3 *L'héritage du vingtième siècle : les figures marquantes*

Les événements qui viennent d'être évoqués s'illustreront particulièrement dans la pensée de trois auteurs qui ont marqué la philosophie de l'art du vingtième siècle et plus particulièrement la réflexion sur le *low art*. Affectés par l'intensification des phénomènes d'industrialisation et de démocratisation, Clement Greenberg, Theodor

---

<sup>34</sup> « Les principaux critères de cette « professionnalisation » sont l'existence d'une structure associative, possédant un certain degré d'autonomie (régulation interne et auto-contrôle), fondée sur l'expertise [...], à caractère fortement intellectuelle, et acquise par une formation spécialisée dans le cadre d'un enseignement théorique systématisé, c'est-à-dire organisé de façon régulière, uniforme et stable » (Heinich 1993, p. 35).

Adorno et Walter Benjamin ont défendu les thèses les plus fécondes sur cette question<sup>35</sup>. Ils proposent des diagnostics radicalement différents : l'œuvre d'art de masse est suspecte aux yeux de Greenberg et Adorno parce qu'elle est conçue uniquement comme objet de *consommation*. La position de Benjamin est plus nuancée : la reproduction mécanisée est vue comme le moteur d'une transformation radicale dans notre compréhension de l'art, mais aussi de l'histoire du concept lui-même ; il distingue aussi les conditions de production de l'art de masse de sa valeur artistique.

- Greenberg : l'avant-garde, le *kitsch* et l'état de la culture

L'intérêt des thèses de Greenberg tient surtout à ce qu'elles présentent le point de vue d'un historien et critique d'art : connu d'abord comme critique aux États-Unis dans les années trente, il a su retenir l'attention des philosophes en défendant avec ferveur la suprématie des avant-gardes. L'antithèse de ces avant-gardes se nomme *kitsch*, et se présente comme le résultat d'une édulcoration et d'une régression par rapport au véritable art (défini par la recherche constante de progrès et de dépassement<sup>36</sup>). L'un des articles les plus célèbres sur la question, « Avant-garde et kitsch », explique la différence de nature entre le véritable art et ce nouveau type de productions culturelles issu de l'industrialisation et de l'urbanisation extrêmement rapide des sociétés occidentales. On y explique que le *kitsch* est apparu comme un « succédané de culture », destiné à un nouveau marché considéré comme incapable de s'intéresser

---

<sup>35</sup> R. G. Collingwood aurait pu figurer parmi ces auteurs en raison de la distinction entre art et artisanat (*arts and crafts*) proposée dans son ouvrage *The Principles of Art* paru en 1938. Les éléments d'analyse qu'il propose recoupent en effet à certains égards les questions qui nous intéressent, mais nous avons dû, faute d'espace, laisser de côté ici la question de l'artisanat. Pour une présentation résumée de cet aspect de pensée de Collingwood, voir Carroll (1998, p.49-69).

<sup>36</sup> Entré dans le langage courant en l'absence d'équivalent français strict, le concept de *kitsch*, tel que l'emploie Greenberg, a des airs de famille avec celui d'« industrie de la culture » chez Adorno. L'extension floue du concept et sa connotation péjorative nous inciteront à lui substituer ici autant que possible son plus proche équivalent contemporain, à savoir celui d'*art de masse*.

aux véritables valeurs culturelles, mais qui cherche néanmoins à se divertir<sup>37</sup>. Le kitsch est ainsi un produit de remplacement qui détonne dans le paysage artistique :

Là où il y a une avant-garde, on trouve en général aussi une arrière-garde. Le fait est qu'un second phénomène culturel nouveau a fait son apparition, en même temps que l'avant-garde, dans l'Ouest industrialisé, phénomène auquel les Allemands ont donné le nom merveilleux de kitsch; il s'agit d'un art et d'une littérature populaires et commerciaux... [nous soulignons] (Greenberg 1988a, p. 15)

La méfiance de Greenberg par rapport au kitsch tient en ce qu'il se présente comme un produit de consommation répondant aux besoins d'un nouveau type de clientèle, dont la production est dictée non par des considérations esthétiques et artistiques, mais par l'exploitation des pulsions sentimentales à des fins mercantiles. C'est donc chez Greenberg, comme chez Adorno, la dimension commerciale de l'art de masse qui est dénoncée en premier lieu, puisqu'elle est incompatible à la base avec les principes auxquels ils accordent foi (désintéressement et autonomie de l'art).

Des relents de la doctrine kantienne se font sentir chez Greenberg, qui transpose la traditionnelle distinction entre beauté pure et beauté adhérente en celle d'un art véritable (original et stimulant pour l'imagination) et d'un simulacre (subordonné à une finalité extérieure). La démarcation entre le grand art (qui privilégie l'œuvre unique et la recherche de dépassement des standards établis) et l'art de masse (qui encourage la reproduction massive des œuvres) est donc une double frontière : d'une part le caractère désintéressé, ensuite la primauté de la recherche d'originalité et de développement de l'imagination. Mais il ne suffit pas à Greenberg de dénoncer le

---

<sup>37</sup> « Pour satisfaire à la demande de ce nouveau marché, on eut recours à une nouvelle denrée, un succédané de culture, le kitsch, destiné à une population insensible aux valeurs culturelles authentiques, mais néanmoins avide de ce divertissement que seule la culture, sous une forme où une autre, peut offrir. » (Greenberg 1988a, p. 16).

caractère intéressé du kitsch et son manque d'originalité. Celui-ci posséderait *en soi* des propriétés qui en feraient inéluctablement un genre de deuxième ordre :

Le kitsch est mécanique et fonctionne par formules. C'est le domaine de l'expérience par procuration et des sensations fausses. Il change selon les exigences des styles mais reste toujours le même. C'est le ramassis de tous les faux-semblants de la vie de notre temps. Il ne prétend rien exiger de ses clients, si ce n'est leur argent— pas même leur temps. (Greenberg 1988a, p. 16-17)

Le kitsch —de la camelote par rapport à l'art véritable— est donc un danger pour la culture en général. Il est *par définition* le résultat d'un parasitage de la haute culture par le commerce qui ne peut se développer qu'en pillant une tradition culturelle riche et authentique (Greenberg 1988a, p. 17). Cette parodie de la haute culture, telle un veau d'or des temps modernes, pourrait donc gagner en popularité au point d'éclipser la culture authentique. Employant un langage digne de la Genèse, Greenberg affirme même que les profits du *kitsch* « *sont une source de tentation pour les membres de l'avant-garde* », que « [d]es écrivains et des artistes ambitieux modifient leur œuvre sous la pression *du kitsch* », que « *certain y succombent* », et ce, toujours « *au détriment de la vraie culture* » [nous soulignons] (Greenberg 1988a, p. 18). Dans « L'état de la culture », ce n'est rien de moins que le salut de l'humanité qui est en jeu selon le célèbre critique :

[...] la révolution industrielle marque un grand tournant dans l'histoire de l'humanité et non pas seulement dans l'histoire de la civilisation occidentale [...]. Cela peut sans doute contribuer à expliquer pourquoi notre culture populaire a touché le fond d'un abîme de vulgarité de faux-semblant sans précédent dans le passé... (Greenberg 1988b, p. 35)

En plus de se désoler des effets de la standardisation et de l'industrialisation sur la haute culture, il observe que la contamination opère également sur la culture

populaire traditionnelle : le *kitsch* est donc une menace à tous les niveaux. L'opposition entre le *kitsch* et l'art populaire traditionnel est claire : le premier ne saurait être vu comme un sous-ensemble du second, compte tenu que la différence entre le grand art et l'art populaire est *qualitative* (l'art populaire vaut donc *moins* que le grand art, mais a néanmoins une forme valeur en lui-même et un caractère légitime puisqu'il sert de moteur de transmission de la culture), alors qu'il y aurait entre le grand art et le *kitsch* une différence de nature<sup>38</sup>. L'art de masse ne possède pas les qualités qui lui permettraient de revendiquer un statut d'art, notamment parce qu'il ne peut qu'abrutir, divertir et prendre la place de la véritable culture. Il ne peut être considéré que comme substitut de culture parce que, contrairement aux avant-gardes, il ne conserve pas l'héritage de la culture passée (Carroll 1998, p. 31-33).

Finalement, Greenberg propose une philosophie de l'art davantage *prescriptive* que descriptive, orientation qu'il partage notamment avec Adorno, qui ne va pas sans une bonne dose de pessimisme. Avec son cinglant habituel, Tom Wolfe a résumé ainsi son héritage : « *Quand Greenberg parlait, c'était comme si non seulement l'avenir de l'art se trouvait en jeu, mais aussi la qualité même, la possibilité même de la civilisation en Amérique* » [italiques de l'auteur] (Wolfe 1978, p. 52). Toutefois, au-delà de la vision caricaturale qu'on pourrait avoir des thèses défendues par Greenberg, on doit au critique américain d'avoir fait ressortir les éléments qui permettent de comprendre ce moment de l'histoire de l'art.

- Adorno et l'industrie de la culture

---

<sup>38</sup> Sur les deux versions de la distinction *high/low*, voir également (Pouivet 2002, p. 66).

En tant que figure de proue de l'école de Francfort, Theodor Adorno<sup>39</sup> conjugue la tradition hégélienne, l'influence du marxisme et l'idéal des Lumières. Cherchant à mettre à jour les liens entre des phénomènes sociaux apparemment non reliés tels que la pratique artistique et certaines déterminations socio-économiques, il est l'une des figures marquantes de la *théorie critique*, qui se définit comme une approche multidisciplinaire faisant appel tant aux sciences sociales qu'à la réflexion philosophique, en vue d'une critique radicale du système qui permettrait de combattre et d'éliminer l'oppression et la domination des sociétés modernes (Zuidervaat 1998). Intéressé particulièrement à la musique en raison de sa formation de compositeur, Adorno en souligne le potentiel émancipateur et dénonce la perte de l'individualité dans la pratique artistique qui résulterait de la standardisation croissante dans tous les secteurs des sociétés industrialisées. L'une de ses cibles principales se trouve ainsi à être la *Kulturindustrie*, terme qu'il emploie pour éviter toute confusion entre l'art de masse récemment apparu, produit et distribué de façon massive –à savoir, cette « *exploitation systématique et programmée des «biens culturels» à des fins commerciales* » (Jimenez 1973, p. 128)– et un art populaire authentique, produit *pour* et *par* le peuple.

Adorno avance que les moyens de production employés par l'industrie de la culture –notamment la production en série et la division du travail– affectent la nature même de l'œuvre d'art, par opposition à Benjamin pour qui –nous le verrons plus loin– la reproduction en série ne faisait qu'en laisser apparaître un aspect jusque-là passé inaperçu. On peut donc contraster les positions des deux penseurs sur la question du rapport fétichiste à l'œuvre d'art. Alors que Benjamin soutient que l'ère de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art désamorce l'attitude fétichiste que nous avons face à l'œuvre unique, Adorno affirme que c'est au contraire la reproduction

---

<sup>39</sup> C'est pour alléger le texte que nous ne mentionnons ici qu'Adorno, dont nombre des travaux ont été réalisés avec M. Horkheimer.



en série qui a provoqué une fétichisation artificielle en rendant l'objet culturel omniprésent. Les images préfabriquées proposées par l'industrie de la culture encouragent « la masse » à adopter une attitude de consommation face à ces productions, qui sont alors vues *d'abord* comme des marchandises, et non comme des œuvres d'art<sup>40</sup>. Ce réflexe conditionné (qui se développe lorsque faiblissent la vigilance et l'attitude critique envers le système établi) contribue au maintien du capitalisme par cette forme d'autoglorification que le consommateur accepte sans conditions (Zuidervaat 1998, p. 17).

Évidemment, les autres œuvres sont vues aussi comme des marchandises, ce pourquoi Adorno critique également l'art académique et bourgeois. Mais à la différence des produits de l'industrie de la culture, il ne les conçoit pas *uniquement* en tant que marchandises. L'objet d'art comme bien de consommation perd de ce fait le potentiel émancipateur qui en faisait la valeur : il est asservi à une fonction purement instrumentale (Adorno 1974, p. 317; Carroll 1998, p. 72). La culture de masse ne peut donc que servir l'industrie et abrutir une masse de consommateurs par l'attrait du divertissement et le culte du vedettariat. Seul remède possible à ce fléau : un art *autonome*, c'est-à-dire affranchi des déterminations imposées par la théologie, la métaphysique et sa fonction *culturelle* (Jimenez 1973, p. 311). Cela ne signifie pas que le seul art valable est totalement étranger à ces fonctions –au contraire–, mais plutôt qu'il devrait chercher à provoquer la distance critique par la subversion des règles établies et un appel constant à l'imagination du récepteur. Il ne faut toutefois pas confondre l'idéal d'un art émancipateur et autonome et l'*art pour l'art* (Adorno 1974, p. 301; Jimenez 1973, p. 113), qui est en fait un leurre dans la mesure où l'art pour l'art est, selon Adorno, désengagé de la réalité sociale et se complait dans un espace chimérique. L'art pour l'art n'est qu'une fausse consolation vu son retrait du monde concret (O'Connor 2000, p. 241).

---

<sup>40</sup> Voir à ce sujet Frith (1996, p. 13).

Adorno ne préconise pas non plus un art engagé au sens militant du terme et aura certains différends avec ses contemporains sur la question puisqu'il considère l'art engagé comme une autre forme d'instrumentalisation (Zuidervaat 1998, p. 18). Bien que conscient du fait qu'il serait utopique de chercher à réaliser cet idéal par la seule action d'un art autonome, il croit néanmoins que la production artistique devrait être orientée vers cette seule fin (Zuidervaat 1998, p. 17; Carroll 1998, p. 72). Il critique donc aussi sévèrement l'art bourgeois dont l'autorité repose sur le maintien de la domination bourgeoise sur une classe de travailleurs, alors que l'art d'avant-garde utilise ses conventions et règles établies comme matériel subversif, usant de la violence des formes artistiques non conventionnelles pour illustrer l'aliénation de l'homme moderne. Le caractère révolutionnaire de la nouvelle musique tient donc *principalement* à son « apparence absurde » (Jimenez 1973, p. 84).

Ce sont ainsi des reproches sévères qu'adresse le philosophe de Francfort à ses contemporains : puisque ce n'est qu'avec la montée de la bourgeoisie que la division entre le grand art et un art plus populaire se développe, il blâme même les « masses » d'avoir laissé la bourgeoisie s'arroger l'autorité en matière d'art et d'avoir contribué à leur propre domination. Celles-ci ne pourraient être libérées de leur joug qu'en devenant conscientes de l'aliénation à laquelle elles contribuent indirectement par leur passivité. Les innovations qui modifient le paysage culturel –qu'elles soient technologiques (cinéma, radio, etc.) ou stylistiques (nouvelles formes de musique populaire dont le jazz)– sont alors autant de reculs par rapport à la quête pour l'autonomie à laquelle l'art devrait nous engager, parce qu'elles sont *agréables*<sup>41</sup>. En l'absence d'un caractère dérangeant, ces nouvelles pratiques ne peuvent mener à une prise de conscience et encouragent au contraire la passivité (Adorno 1962, p. 20) et le

---

<sup>41</sup> Adorno reprend en ce sens l'idée de Pascal, qui soutenait que le divertissement n'est qu'un artifice que l'homme utilise pour masquer sa propre misère. Nous soutiendrons la thèse inverse au chapitre IV.

maintien des valeurs établies, à l'instar de l'art bourgeois qui nous conforte dans les valeurs traditionnelles. En détournant de l'art véritable, la prolifération de produits de l'industrie de la culture entraînerait donc une régression à plusieurs niveaux : artistique, politique, social (Zuidervaart 1998, p. 17<sup>42</sup>). Cet *ersatz* qui menace tant la culture populaire que la haute culture entraîne sur le plan historique une forme de régression au sein de la population, tuant à la racine toute possibilité de lucidité et de volonté d'action, ce qui est exprimé ainsi dans l'article « Mode intemporelle » :

[l]es populations sont à un tel point habituées aux niaiseries qu'elles subissent, qu'elles ne veulent pas y renoncer, même lorsqu'elles en sont à moitié conscientes ; au contraire, elles sont obligées de se persuader de leur propre enthousiasme pour se convaincre que l'ignominie est une chance. (Adorno 1986a, p. 108)

Les dommages causés par la *Kulturindustrie* sont encore plus considérables que l'apathie générée par l'art bourgeois. En l'absence d'attitude critique par rapport à l'industrie de la culture, la population exposée à ces seules productions devient sa propre geôlière en ingérant de façon immodérée des disques pop, des concerts, des romans bon marché (etc.). En plus de reprocher aux œuvres issues de l'industrie de la culture d'être rétrogrades par rapport à d'autres formes d'art, il s'insurge contre leur *faux* caractère de nouveauté<sup>43</sup>, dont les « ravages » se feraient sentir jusque chez les intellectuels :

---

<sup>42</sup> La virulence de l'attitude d'Adorno face à l'art de masse a souvent été expliquée par son utilisation par le régime Nazi à des fins de propagande. Voir: Cook, Deborah. (1996) *The Culture Industry Revisited. Theodor W. Adorno on Mass Culture*, Rowman et Littlefield, p. 7-8. Notons que le grand art n'a pas été non plus étranger à ces tristes usages.

<sup>43</sup> « Ce qu'une innocence enthousiaste s'obstine à considérer comme forêt vierge est de part en part usiné, même là où des manifestations spéciales présentent la spontanéité comme une branche spécifique du marché. L'immortalité paradoxale repose sur l'économie. [...] De plus, la standardisation signifie une domination durable toujours plus solidement établie sur les masses des auditeurs et leurs « réflexes conditionnés » » (Adorno 1986a, p. 105).

Ce n'est pas le moindre des symptômes du déclin de la culture intellectuelle que le manque d'esprit critique quant à la distinction entre un art « noble », autonome et un art « léger », commercial, si problématique que soit cette distinction ; on ne la perçoit même plus. Depuis que quelques intellectuels défaitistes [...] ont dénoncé l'art « noble » en se servant de l'art « léger », les champions béotiens de l'industrie culturelle ont la fière conviction de marcher à la tête de l'esprit du temps. [nous soulignons] (Adorno, 1986a, p. 108)

Mince concession : à défaut de reconnaître une potentielle valeur à l'art de masse, Adorno admet au moins le caractère problématique de la démarcation *high/low*, et ne tombe pas dans le piège de la confusion entre statut artistique et reconnaissance sociale ou institutionnelle. Bref, l'intérêt de sa critique tient notamment à ce qu'elle synthétise l'ensemble des critiques faites à son époque sur cette question, dont celles de MacDonald (qui reproche à l'art de masse de s'asservir aux procédés techniques pour plaire et pour *vendre* davantage), de Collingwood (qui n'y voit qu'une suite de répétitions et de formules imposées par des techniciens) et celle de Greenberg, pour qui l'art de masse ne peut qu'abrutir l'imagination du public (Carroll 1998, p. 73). Traversée de part en part par un intérêt marqué pour les nouvelles formes et médiums artistiques du vingtième siècle, son œuvre témoigne d'une inquiétude aiguë face aux conséquences que ces dernières pourraient entraîner sur le plan social.

- Benjamin et l'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique

Nous avons évoqué précédemment que ce n'est pas tant la *reproduction* de l'œuvre d'art qui pose problème chez les détracteurs de l'art de masse (et du *low art* en général), mais plutôt la crainte que cette reproduction massive entraîne une perte et une déshumanisation de l'art. L'un des rares à s'être inscrit en faux contre cette tendance est Walter Benjamin, qui entrevoyait à la même époque de façon plus modérée les modifications que la reproduction industrielle entraînerait pour l'art.

Benjamin est sans conteste l'un de ceux qui ont proposé les pistes de réflexion les plus riches quant au rapport entre les fondements de la modernité capitaliste et la pratique artistique. Cherchant à expliquer en quoi l'intrusion de la technologie au sein du monde de l'art est l'effet d'une transformation générale de la culture occidentale (notamment son processus de sécularisation), il présente une généalogie de certaines fonctions de l'œuvre d'art, expliquant ainsi l'une des transformations les plus marquantes de l'histoire de l'art. L'ouverture de nouvelles possibilités de reproduction multiple et l'usage de la technologie (photographie et cinéma) fait selon lui apparaître une dimension de l'œuvre d'art jusque là passée inaperçue. En effet, il n'est pas dans *l'essence* de l'œuvre d'art d'être unique, tel qu'il l'explique en 1939 dans son célèbre article « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » :

Il est du principe de l'œuvre d'art d'avoir toujours été reproductible. Ce que les hommes avaient fait, ils pouvaient toujours le refaire. Ainsi, la réplique fut pratiquée par les élèves dans l'apprentissage de l'art, par les maîtres pour la diffusion de leurs œuvres, enfin par des tiers pour l'amour du gain. Par rapport à ces procédés, la reproduction technique de l'art représente quelque chose de nouveau, un phénomène qui se développe de façon intermittente au cours de l'histoire... [nous soulignons] (Benjamin 2000, p. 271<sup>44</sup>)

En rendant l'œuvre accessible en tout lieu, tout temps et pour tous, les procédés de reproduction mécanique ont fait en sorte que l'œuvre d'art produite en série ne pouvait plus procurer une expérience semblable à celle émanant de l'œuvre d'art unique, qui incitait à la vénération et au recueillement. L'art à l'ère de sa

---

<sup>44</sup> Ce passage montre également que la diversité des motivations derrière les procédés de reproduction ; on ne saurait donc tirer de conclusion unique sur le statut de ces reproductions. Nous y reviendrons.

reproductibilité technique<sup>45</sup> se caractérise donc par la perte de la fonction religieuse de l'œuvre d'art<sup>46</sup>. Paradoxalement, c'est la disparition de cette fonction qui permet d'en prendre conscience : c'est ce que Benjamin appelle la perte de *l'aura* de l'œuvre, soit la perte de cette « *unique apparition d'un lointain, si proche soit-il* » (Benjamin 2000, p. 278), phénomène qui rend de la sorte possible l'apparition d'une autre facette de l'œuvre. Il prophétise de plus que la fonction culturelle de l'œuvre observable jusqu'au dix-neuvième siècle fera place au vingtième siècle à une fonction principalement politique (Benjamin 2000, p. 275; 282) et ne présente pas l'effritement du caractère sacré de l'œuvre d'art comme quelque chose de complètement négatif. L'œuvre (issue ou non de procédés de production et de reproduction techniques) conserve son « contenu de vérité » (Rochlitz 1992, p. 147), d'autant plus que l'utilisation de la technologie peut servir une fonction émancipatoire. Davantage accessible pour tous, l'œuvre d'art est en mesure de contribuer à une démocratisation de la culture, en étant disponible là où il aurait été impossible avant d'y avoir accès. La qualité esthétique des œuvres fonctionnant sous le mode de la contemplation devient alors secondaire par rapport à leur utilité sociale et politique (Rochlitz 1994, p. 54).

Cette nouvelle forme de reproductibilité comporte aussi un potentiel énorme de renouveau dans les procédés artistiques eux-mêmes (Benjamin 2000, p. 273). Ce qu'il

---

<sup>45</sup> Les néologismes composés du suffixe « -ité » sont significatifs chez Benjamin : il aurait pu traiter simplement de « reproduction technique », mais le terme « reproductibilité » permet d'insister sur le fait que cette reproductibilité massive change notre conception de l'œuvre. Voir Weiber, S. (1998) « Benjamin's Writing Style » in *Encyclopedia of Aesthetics*, OUP t. 3, p. 261-264.

<sup>46</sup> Cette attitude religieuse est décrite de façon éloquent par Leveratto : « *Le comportement physique du visiteur d'un musée [...] nous signale ainsi immédiatement, par l'attitude de vénération qu'il manifeste, le caractère sacré des œuvres d'art exposées dans le musée. Le contrôle corporel qu'il s'impose visiblement dans cette situation – ne pas parler à voix haute, ne pas converser avec son voisin, ne pas toucher l'objet, etc. – et que confirment, si nécessaire, les rappels à l'ordre des gardiens, démontre le caractère extraordinaire, d'un point de vue rationnel, de cette situation.* » (Leveratto 2000, p. 155-6). Il souligne également en quoi l'œuvre est traitée comme une personne, ce qui est développé dans (Edelman et Heinich 2002 p. 102-156).

appelle la « *liquidation de la valeur traditionnelle de l'héritage culturel* »<sup>47</sup> peut changer nos modes de perception : une tradition vivante peut être enrichie par l'ajout de cette nouvelle façon de percevoir l'œuvre (Benjamin 2000, p. 279). Benjamin se fait donc le chantre d'une désacralisation radicale de l'art, qui permettrait de voir les œuvres d'une façon entièrement nouvelle, soit autant de moyens qui permettent de nous adapter au monde moderne pétri de technique et de faire face aux conflits sociaux que cela entraîne (Rochlitz 1994, p. 54). Bref, il n'était pas seul à avoir observé que la montée de l'industrialisation affecterait notre rapport à l'œuvre d'art, mais il s'est distingué de ses contemporains dans la mesure où il y a vu des aspects positifs et a cru en une certaine neutralité de la technologie, refusant de déresponsabiliser les individus en blâmant la technologie. Contrairement à ceux qui ne voient dans l'œuvre produite avec le concours de la technique que le symbole d'un déclin de la culture et de l'arraisonement au système capitaliste, Benjamin a une attitude plus optimiste. Face à la progressive intrusion du capitalisme dans l'art (dont il dénonce par ailleurs les excès), il nous met en garde quant aux risques de confusion entre les défauts d'une œuvre et ceux de son médium. Par exemple, les aspects négatifs du cinéma commercial sont selon lui davantage liés à son contexte socio-économique de production plutôt qu'au *médium* en tant que tel (Benjamin 2000, p. 295). Il n'a donc pas jugé cet aspect suffisant pour condamner en bloc les nouveaux procédés artistiques issus de l'union entre art et technique<sup>48</sup>. Sa pensée est un champ de réflexion tout en nuances et des thèses qu'il nous a proposées, il faut retenir que l'apparition de la reproduction en série a marqué la fin de la dominance du culte de l'œuvre unique<sup>49</sup>. Malheureusement, l'interprétation du mariage entre art et technique

---

<sup>47</sup> Voir Benjamin (2000, p. 276). Sur la « perte de l'aura » : Shusterman (1999, p. 20).

<sup>48</sup> Le propre de cette transformation est non seulement d'avoir facilité l'accès aux œuvres mais aussi d'avoir rendu possible de *posséder* ces objets, ce qui était impossible à l'ère de l'œuvre unique.

<sup>49</sup> On a par ailleurs suggéré que ce serait l'une des ruptures les plus fondamentales de l'histoire de l'art du vingtième siècle (Pouivet 2003, p. 11).

industrielle qu'il nous propose et qui témoigne d'une volonté de compréhension neutre des mutations de son époque ne s'est pas imposée durablement : l'œuvre faisant appel aux procédés industriels de reproduction est généralement l'objet d'une perception négative.

## 1.2 Synthèse des principaux termes utilisés

Référant à l'origine au statut social des classes où ce type d'art était apprécié (les « classes inférieures »<sup>50</sup>), l'expression *low art* (ou sa proche parente, «*low culture*») est généralement employée aujourd'hui pour désigner l'ensemble des pratiques artistiques exclues des circuits institutionnellement reconnus : musées, galeries, revues savantes, etc. Le *low art* est plus souvent compris comme produit de consommation et vu sous l'angle de sa dimension commerciale, puisque c'est par ce moyen que ces œuvres sont diffusées et connues du public. *Low culture* réfère à ce même ensemble, mais élargi aux pratiques sociales qui ne relèvent pas entièrement de la sphère proprement artistique, par exemple, la mode, les sports, etc. Ces expressions désignent dans la littérature selon le cas (et presque indifféremment) : l'art de masse, l'art populaire, l'art marginal, etc. Vu leur généralité, elles ne seront employées dans les pages suivantes que pour alléger le texte, et par conséquent ne doivent pas être entendues avec la connotation péjorative qui les accompagne habituellement.

Pour sa part, le terme *art populaire* se prête à plusieurs définitions. Parfois employé pour désigner l'artisanat ou les pratiques « folkloriques » d'une société, cet usage est cependant assez peu fréquent dans la littérature en philosophie de l'art, cette question ayant surtout intéressé les ethnologues et sociologues. L'idée de distinguer les

---

<sup>50</sup> Voir Burke (1994). Voir également DiMaggio, P. (1987) « Classification in Art », *American Sociological Review*, 42, août, p. 440-455.



pratiques populaires du reste était auparavant en quelque sorte dénuée de signification : le concept même de folklore n'apparaît qu'à partir de la seconde moitié du dix-neuvième siècle pour désigner l'étude des traditions, des usages et de l'art populaires d'un pays » (Burke 1994). Du point de vue de la sociologie, l'art populaire peut être défini comme suit :

[...] travaux effectués totalement en dehors des mondes de l'art professionnel par des gens ordinaires, dans le cours de leur vie ordinaire. Ces œuvres sont rarement tenues pour de l'art par ceux qui les font ou ceux qui s'en servent. Leur valeur artistique est découverte après coup, par des gens étrangers à la communauté où elles ont été produites. (Becker 1988, p. 255)

À l'encontre de ce qui prévaut dans l'approche sociologique ou ethnologique, il faudra en ce qui concerne les textes philosophiques comprendre le terme « populaire » au sens datif<sup>51</sup>, puisque la plupart des textes sont centrés sur la réception : ils ne réfèrent pas à ceux qui produisent les œuvres, mais bien à ceux qui en sont les destinataires. En employant l'expression « art populaire », le philosophe réfère donc généralement aux productions artistiques destinées à être comprises par une majorité de gens, en postulant que le propre de ces œuvres est de ne pas nécessiter la maîtrise préalable d'un vaste bagage culturel pour être comprises (par opposition au grand art, dont le public serait plus restreint).

Notons que le concept d'*art populaire* est souvent confondu avec le concept d'*art de masse*<sup>52</sup>. Or, contrairement au premier, le second ne devrait pouvoir s'appliquer qu'à une classe restreinte et récente d'œuvres d'art, apparue avec l'industrialisation ayant permis la production de masse qui donne son nom à ce qu'on est souvent tenté

---

<sup>51</sup> Voir les remarques analogues de Dufrenne sur l'expression « de masse » (Dufrenne 1974, p. 13).

<sup>52</sup> Voir par exemple Gans (1974), où les deux termes sont employés de façon interchangeable; cette erreur est par ailleurs fréquente. Voir également Carroll (1998, p. 186) pour d'autres exemples.

d'appeler un « genre ». Toutefois, puisque les œuvres d'art populaire et les œuvres d'art de masse ont souvent recours aux mêmes moyens de diffusion, les deux genres sont souvent confondus dans le discours et dans la pratique, en partie parce que les épithètes « de masse » et « populaire » ne sont pas incompatibles. Cette difficulté –qu'on ne saurait sous-estimer– sera au cœur de nos analyses. Par exemple, la *bossa-nova* de Jobim, issue d'une tradition « populaire », est *aussi* diffusée et commercialisée massivement par l'industrie musicale. Elle peut donc être vue comme de l'art populaire ou comme de l'art de masse, dépendant si on s'attarde à sa filiation avec la tradition, à son succès commercial ou à la façon dont elle est diffusée et distribuée. Pourtant, les auteurs cherchent souvent à maintenir une division étanche entre les deux catégories, bien qu'il ne soit pas clair que la distinction ne puisse être comprise de façon « taxinomique » –ce qui est le cas chez plusieurs. Cette tendance est observable au sein de plusieurs disciplines ; certains historiens, par exemple, soutiennent à propos de la culture *folk* qu'elle ne peut être confondue avec la culture « populaire » :

La culture du peuple, que les Américains désignent aujourd'hui sous le nom de folk-culture ou simplement folklore, ne saurait se confondre avec la littérature populaire. Bien qu'elle s'inspire parfois des produits de l'imagination collective, la culture de masse reste tributaire des grands moyens de diffusion médiatique du XXe siècle. Elle repose sur la notion d'auteur, tandis que les mythologies populaires prennent leur source dans une expérience quotidienne transfigurée par des croyances et valeurs qui constituent le legs des générations ou l'apport d'un imaginaire contemporain. [nous soulignons] (Bourget et al. 1993, p. 95)

Le glissement vaut la peine d'être souligné : l'auteur cherche à la fois à distinguer culture de masse et culture populaire mais aussi culture populaire et culture *folk*, mais les descriptions qu'il donne pourraient s'appliquer à l'une ou l'autre des catégories. Il n'est par ailleurs pas superflu de rappeler qu'on ne saurait comprendre l'adjectif

« populaire » au sens strict de succès commercial, et encore moins confondre art populaire et *art pop* « à la Warhol » confusion qui se manifeste parfois de manière implicite. Notons que si le *pop art* emprunte les procédés et symboles de l'art populaire et de masse et a en commun avec ces derniers de chercher à se rapprocher de l'imagerie et des préoccupations de la vie courante ; les trois se caractérisent donc par un refus d'une conception romantique de l'art où l'art est vu comme un « monde à part », caractérisé notamment par le culte du génie individuel<sup>53</sup>. Toutefois, le *pop art* est un courant reconnu et institutionnalisé et est par conséquent –ironiquement– du grand art à part entière malgré les controverses qui ont marqué son apparition.

Le concept d'*art de masse* est généralement employé pour désigner des productions ayant recours à des procédés de production et de reproduction industriels, accompagnés d'une commercialisation intensive qui est distincte à la fois du grand art et de l'art populaire traditionnel<sup>54</sup>. Sa valeur et son statut en tant qu'art sont encore plus contestés dans la littérature que ceux de l'art populaire, et le rapport entre ces deux derniers diffère de beaucoup selon les auteurs. Par exemple, pour Carroll, l'art de masse est un sous-ensemble de l'art populaire; pour Adorno et Greenberg, ils représentent deux classes distinctes; pour Novitz, la distinction est plus ou moins pertinente puisque la frontière entre les deux n'est pas nette. Soulignons que l'expression même d'*art de masse* –comme celle d'art *populaire*– est problématique parce qu'elle peut sous-entendre deux acceptions aux implications bien différentes : « reproduit *en masse* » ou « *destiné* à la masse », ce qui rend moins convaincantes les distinctions strictes comme celles proposées par Adorno, Greenberg ou même Carroll.

---

<sup>53</sup> Cet aspect sera développé au chapitre II.

<sup>54</sup> Voir Carroll (1998, p. 196).

Le terme *kitsch* est pour sa part généralement employé pour désigner des objets de consommation de piètre qualité qui se présentent faussement comme œuvres d'art. Son caractère péjoratif<sup>55</sup> indique non seulement une différence qualitative, mais aussi une différence de *statut* entre l'œuvre de camelote produite en série dans une perspective de profit et l'œuvre d'art authentique qui se distinguerait par certaines caractéristiques faisant défaut à l'objet *kitsch* (par exemple : l'originalité). C'est chez Clement Greenberg qu'on en retrouve une des analyses les plus connues (où le *kitsch* englobe l'art de masse et l'art académique conservateur), largement reprise par la suite<sup>56</sup>. Le concept de kitsch est assez vague dans la mesure où il désigne en fait plus une tendance stylistique et des procédés de fabrication qu'une catégorie déterminée d'objets ; on tentera ici autant que possible de l'éviter pour deux raisons. D'abord, la façon dont Greenberg décrit le *kitsch* confère une allure de concept fourre-tout ; ensuite, son acception équivaut *grosso modo* à ce que ses successeurs désignent par « art de masse ».

On réfère au concept de *monde de l'art* généralement pour alléger le texte : des philosophes comme Arthur Danto (1989) ou George Dickie l'emploient, mais l'expression a été popularisée dans un premier temps par le sociologue de l'art Howard Becker (1988). Elle renvoie en gros à une association entre individus ayant en commun certaines ressources et des activités organisées autour d'une pratique artistique (Leveratto 2000, p. 174). On peut difficilement l'expliquer autrement que par une explication circulaire comme celle-ci :

[...] réseau de tous ceux dont les activités, coordonnées grâce à une connaissance commune des moyens conventionnels de

---

<sup>55</sup> Voir par exemple Kulka (1996).

<sup>56</sup> Voir notamment les travaux de D. MacDonald qui regroupe sous le terme de « culture de masse », cet état du monde désenchanté, où l'art véritable serait « menacé » [sic!] par cette camelote envahissante et incontrôlable (MacDonald 1953 p. 13; Carroll 1998 p. 19, n. 9).

travail, concourent à la production des œuvres qui font précisément la notoriété du monde de l'art (Becker 1988, p. 22)

Finalement, nous entendrons ici par « *grand art* » l'héritage de la culture classique, qui fait par ailleurs l'objet d'une reconnaissance artistique de la part des institutions spécialisées (musées, galeries, circuits académiques, etc.) :

La grande culture consiste [...] en une série d'œuvres reconnues comme appartenant à une catégorie d'attendus culturels valorisés par ceux qui détiennent le pouvoir de décider et de faire accepter leur décision par les autres. (Becker 1988, p. 39)

Le peu d'enthousiasme de Becker s'explique vraisemblablement par son état de sociologue, qui le rend davantage sensible à l'influence des rapports de pouvoir sur la reconnaissance des pratiques artistiques. Des philosophes tels que Dickie ou Danto proposeront des modèles théoriques qui visent à proposer une définition univoque de ce qu'est une œuvre d'art :

Une œuvre d'art au sens classificatoire est (1) un artefact (2) un ensemble d'aspects auxquels une ou des personnes a conféré le statut de candidat à l'appréciation au nom d'une certaine institution sociale (le monde de l'art). [notre traduction] (Dickie 2001, p. 53)

Ce genre de formulation comporte le désavantage d'être vague, mais peut néanmoins servir comme définition provisoire. Cependant, ces auteurs précisent rarement que leurs modèles sont conçus d'abord pour correspondre au grand art tel que reconnu par un type bien précis d'institution, ce qui revient à proposer une version plus faible du modèle proposé par Becker et qui exclut certaines pratiques artistiques basées sur d'autres critères de qualité que ceux des institutions traditionnelles.

### 1.3 Conclusion du chapitre I

Nous avons vu au ici que l'indifférence polie (ou le mutisme) quant aux questions de démarcation laisse deviner une acceptation tacite de la distinction standard entre le grand art et le reste. Mais cette distinction ne saurait échapper à la critique, notamment parce que les thèses présentées précédemment ont des prémisses et des implications qui dépassent à plusieurs égards le cadre de la philosophie de l'art : elles sont donc d'intérêt général, peu importe la position adoptée quant au statut du *low art*. Elles présentent par ailleurs des vices argumentatifs qui feront l'objet du chapitre suivant. En effet, lorsqu'on cherche un modèle de réflexion qui mette en valeur les points positifs du *low art*, on constate que les rares propositions en ce sens se noient souvent dans un flot des critiques à leur égard. Pourtant, les œuvres de *low art* « fonctionnent esthétiquement » et possèdent indéniablement des qualités artistiques. Afin de voir si la différence de traitement tient à des présupposés évaluatifs, nous prendrons une à une les principales critiques faites à leur endroit, afin de montrer qu'il n'y a pas de différence formelle *nette* entre le grand art et le reste.

## CHAPITRE II

### OÙ TRACER LA LIGNE?

Nous avons vu dans le chapitre I que l'on attribue le plus souvent au *low art* les caractéristiques et effets suivants :

- un défaut d'originalité *par définition* (Greenberg) ;
- un caractère *simpliste* (elle fonctionne par *formules* familières au récepteur) (Adorno) ;
- un caractère *accessible* (tant matériellement que dans le contenu) (Benjamin) ;
- un caractère *intéressé* en raison du potentiel commercial et une certaine forme d'instrumentalisation (par exemple : viser uniquement à divertir) (Adorno, Greenberg).

À ces caractéristiques s'ajoutent des *effets* habituellement décriés :

- le *low art* aurait des conséquences morales néfastes (Platon, Pascal) ;
- l'œuvre d'art de masse entraînerait une forme de passivité, d'aliénation sociale et intellectuelle (Adorno, Greenberg) ;
- elle est aussi vue non seulement comme symbole d'un *déclin* de la culture, mais aussi comme une cause ou un facteur d'accélération de ce déclin (Adorno, Greenberg).

Ce chapitre vise à montrer que ce tableau est une représentation déformée de ce qu'on trouve réellement dans la pratique. Il permettra de prendre conscience du caractère tendancieux des arguments invoqués par la tradition philosophique pour discréditer le *low art* et de montrer que même dans l'éventualité où il y aurait une différence de nature entre le grand art et le reste, cette distinction ne saurait se réduire à un critère simple (par exemple, « l'originalité » ou le « caractère désintéressé »). Notre avons donc ici une double tâche :

- 1) d'abord recenser les principaux arguments qui servent à justifier la distinction *high/low* ;
- 2) critiquer, s'il y a lieu, la pertinence et le bien-fondé de ces arguments en vue de déterminer si la distinction peut être maintenue et à quelles conditions<sup>57</sup>.

Les arguments sont répartis en trois catégories : nous présenterons d'abord une analyse de ce qu'on pourrait appeler « l'argument ontologique », selon lequel grand art posséderait des caractéristiques qui feraient défaut au *low art* et expliqueraient la supériorité du premier par rapport au second. Dans la deuxième section, nous verrons qu'en ce qui concerne la distinction *high/low*, on fait souvent de deux poids deux mesures : les critiques adressées aux œuvres populaires, par exemple, pourraient souvent tout aussi bien être dirigées vers les œuvres les plus prestigieuses. Finalement, la troisième partie portera sur ce qu'on pourrait qualifier d'argument « de la pente fatale », selon lequel le développement du *low art* aurait des conséquences néfastes sur l'art véritable.

---

<sup>57</sup> Rappelons que l'idée ici n'est pas de contester *la possibilité même* d'établir un critère de distinction entre le grand art et le reste, mais plutôt de montrer que les distinctions qu'on trouve *actuellement* dans la littérature sont insatisfaisantes ou contestables..



On peut observer à la lecture des textes une certaine stigmatisation du *low art*, qui n'est cependant pas toujours avouée clairement. Nous insisterons ainsi sur le lien entre l'évaluation et le statut artistique, puisque l'usage même de l'expression « œuvre d'art » indique une certaine déférence relative à l'objet<sup>58</sup>. En effet, le lien entre évaluation positive et statut d'art est à la fois incontestable mais il est problématique principalement en raison de son caractère *implicite* : ces deux notions ne peuvent être confondues, mais ne peuvent non plus être dissociées. De plus, l'asymétrie de ce rapport est révélatrice, puisque l'« *exclusion générique fondée évaluativement* » (Schaeffer 1996, p. 185) n'est pas récente : le roman et la photographie ont longtemps été exclus du domaine de l'art pour des raisons comparables à celles pour lesquelles le *low art* est dévalué. Nous tenterons donc ici de voir si la distinction entre le grand art et le reste pourrait constituer une telle exclusion générique, et procèderons en guise de conclusion à un examen quant au caractère problématique de ce type de catégorisations.

## 2.1 Préambule : l' « esthétique » et l' « artistique »

Nous avons évoqué précédemment comment l'esthétique et la philosophie de l'art en tant que disciplines ne pouvaient ni être totalement réduites l'une à l'autre, ni être totalement dissociées en raison d'un intérêt commun pour certaines problématiques. Toutefois, on doit noter qu'elles diffèrent dans la façon d'aborder des problématiques telles que la définition de l'art ou le statut du jugement esthétique<sup>59</sup>. De façon

---

<sup>58</sup> Voir en particulier le chapitre III de Schaeffer (1996).

<sup>59</sup> « [la distinction entre conduite esthétique et pratique artistique] ne délimite pas un domaine clos, mais un agrégat soumis à évolution et dérive. Plus fondamentalement, malgré ces liens très forts entre la relation esthétique et le domaine artistique, il n'existe pas de lien de jure entre eux : les deux doivent être définis indépendamment l'un de l'autre » (Schaeffer 1996, p. 347). Voir aussi J. Morizot, « Entre artistique et esthétique : une définition introuvable? » in Cometti (2004), p. 103-120.

générale, les auteurs dont les approches sont issues de l'empirisme et de la philosophie kantienne abordent les problématiques en termes de *jugement esthétique*, à savoir en termes de relation entre un particulier et un concept évaluatif. Mais il existe également nombre de théories qui sont davantage basées sur une analyse du *contenu* des œuvres d'art plutôt que sur le jugement esthétique, par exemple chez Hegel ou Adorno (Zeimbekis 2006, p. 57), ce qui n'est pas sans impact sur les problématiques qui nous intéressent. On pourrait être tenté de questionner la pertinence de l'approche adoptée jusqu'à maintenant qui consiste à critiquer les approches traditionnelles en philosophie de l'art et à ne pas aborder la question sous l'angle du jugement esthétique. À cet effet, disons simplement que ce choix s'est imposé non pas parce que nous doutons de l'intérêt de discuter des jugements esthétiques, mais bien parce que le discours autour des œuvres de *low art* est presque toujours formulé en termes de contenu des œuvres et non en termes de jugement. Celles-ci sont systématiquement critiquées à propos de leurs caractéristiques formelles et on les accuse souvent d'avoir des *caractéristiques* qui font en sorte qu'elles sont inférieures au grand art : manque d'originalité, caractère simpliste, etc.

Si à peu près n'importe quel phénomène physique peut se voir attribuer des propriétés *esthétiques*, il n'en va pas de même pour les propriétés *artistiques*, conditionnelles à l'attribution d'un statut particulier à l'objet dont elles émaneraient. Par exemple, un panneau routier comporte manifestement des propriétés *esthétiques* (forme et texture, couleur...) et une dimension sémantique, mais il ne possède pas en tant que tel des qualités qu'on pourrait qualifier d'*artistiques*. On peut donc apprécier esthétiquement le panneau, mais il serait incongru de parler en termes d'appréciation artistique. On peut se permettre ici une comparaison avec le différend dans lequel s'affrontent amateurs de *low art* et ceux qui refusent de les aborder en tant qu'objets artistiques. Si les commentateurs en philosophie analytique de l'art s'entendent pour reconnaître l'intérêt esthétique que peuvent revêtir les œuvres d'art populaires ou de masse (par exemple, ils ne contesteront pas qu'une chanson populaire puisse procurer une forme

quelconque de *plaisir esthétique*), la plupart d'entre eux refusent en revanche de les aborder en tant qu'objets d'*art*. En revanche, du point de vue des amateurs de *low art*, le même objet est considéré comme une œuvre d'art : ce même objet change ainsi de catégorie selon le point de vue (ou même d'une époque à l'autre).

On ne saurait donc trop insister sur le fait que la distinction est mouvante historiquement et culturellement. Les artistes ont cherché au fil du temps à affranchir leur discipline de l'emprise de l'esthétique pour en faire une discipline strictement intellectuelle – ce qui avait pour conséquence que les objets *artistiques* n'étaient pas automatiquement pensés comme des objets *esthétiques*. Cette contestation du rôle constitutif des considérations esthétiques n'a pas pour autant permis de conclure que l'art n'a rien à voir avec celles-ci, comme ont pourtant cherché à nous en convaincre certains hérauts des avant-gardes. Il s'imposait bien sûr pour certains artistes de montrer que conceptuellement parlant, l'art n'est pas nécessairement asservi aux contraintes comme l'idéal de beauté classique (et nous nous garderons ici de mal interpréter ceux qui ont contribué à l'avancement de la réflexion en ontologie de l'œuvre d'art). Mais il demeure que *toute* pratique artistique implique l'utilisation d'un médium quelconque : il y a donc toujours une médiation par les sens qui nous renvoie à une dimension esthétique au sens étymologique du terme (c'est-à-dire comme une « science du perçu »). Ainsi, affirmer que l'*artistique* n'a rien à voir avec l'expérience ou le plaisir *esthétique* est en quelque sorte autoréfutant.

Quant à la question de la reconnaissance du statut des œuvres de *low art*, il apparaît que l'attribution de propriétés artistiques requiert une reconnaissance préalable de l'objet en tant qu'*œuvre* (ce qui comporte un aspect normatif). On se trouve donc en situation de « sophisme aviaire » : pour accorder le statut d'œuvre d'art à un objet, il faut pouvoir y déceler des propriétés artistiques, mais pour voir des propriétés esthétiques *comme* des propriétés *artistiques*, il faut déjà prendre l'objet comme une

œuvre d'art et non comme un simple objet<sup>60</sup>. La différence entre propriétés esthétiques et artistiques est en bonne partie d'ordre conventionnel et repose non sur des éléments perceptuels, mais dans un travail d'interprétation qui comporte son lot d'*a priori*. Il faut donc écarter cette habitude de voir les œuvres d'art comme une « espèce naturelle », puisque les arguments qui font appel à une distinction de nature entre les différents types de pratiques artistiques cachent souvent des présupposés implicites d'ordre évaluatif. Dans la mesure où la différence entre propriétés esthétiques et propriétés artistiques est dépendante de nos choix théoriques, ces derniers ne sont pas à l'abri des remises en question. Bref, « propriétés *esthétiques* » et « propriétés *artistiques* » ont beau ne pas être synonymes, elles demeurent quand même liées, à la fois solidaires et distinctes. Par conséquent, la présence de l'une dans un objet n'entraîne pas nécessairement la présence de l'autre, mais on peut difficilement penser de façon indépendante ces deux aspects d'un objet.

## 2.2 L'argument ontologique

Nous avons vu que de façon générale, les œuvres de *low art* (et plus particulièrement celles produites grâce au développement de procédés de reproduction et de diffusion industriels) sont considérées comme appartenant à une classe d'artefacts à part. L'idée que les œuvres de *low art* et de grand art seraient *par nature* différentes est assez rarement contestée. Mais la justification de cette bipartition, qui sera désignée ici par souci de brièveté « l'argument ontologique », n'est pas toujours convaincante puisqu'elle présuppose dès le départ une démarcation de *nature*, qui a pourtant les traits d'une forme d'évaluation. Pour expliquer le caractère non artistique du *low art*, on évoque un élément qui lui ferait défaut et expliquerait son infériorité par rapport à l'art véritable. Bref, à partir d'une dévaluation jouée d'avance où l'on pose dès le

---

<sup>60</sup> C'était l'idée derrière le mot d'esprit de Tom Wolfe lorsqu'il dit, à propos de l'art abstrait : « *Croire est voir* », Tom Wolfe (1978), *Le mot peint* Gallimard, p. 11.

départ qu'*il y a* une différence qualitative entre le grand art –le vrai– et le reste, il devient difficile de défendre l'intérêt que revêt ce « reste ».

L'argument ontologique prend plusieurs formes, mais trois variantes reviennent plus fréquemment<sup>61</sup> : on reproche au *low art* son manque d'originalité, son caractère accessible et son caractère simpliste. Ces caractéristiques seront présentées séparément ici, mais elles renvoient souvent dans les faits les unes aux autres (par exemple, l'art de masse n'est pas original *parce que* trop simple, ou accessible *parce que* simple, etc.). L'analyse des critiques dans les prochaines sous-sections nous permettra d'abord de montrer que ces caractéristiques ne sont pas systématiquement présentes dans le *low art* : on peut les retrouver également dans le grand art, sans qu'elles entraînent pour autant une dévaluation. Ainsi, puisqu'un même critère peut servir ou non de facteur de dévaluation dépendamment du contexte, nous serons amenés à conclure que ces critères ne peuvent *ipso facto* servir d'assise pour une distinction de catégorie entre *high art/ low art*.

### 2.2.1 Défaut d'originalité

En étudiant le monde de la peinture en France à l'époque moderne, Heinich souligne le caractère paradoxal de la recherche d'originalité– diamétralement opposée au respect de la règle–, de même que l'importance de cette notion dans notre compréhension de l'art. Si aux débuts de l'Académie, le respect de la règle fait figure de condition *sine qua non* de l'excellence du peintre, celle-ci « *deviendra un siècle*

---

<sup>61</sup> Voir à cet effet Carroll (1998), en particulier le premier chapitre.

*plus tard la marque de l'esclave, du vulgaire... »* (Heinich 1993, p. 175<sup>62</sup>). Les artistes reconnus chercheront à se distancier de l'institution en critiquant les règles établies enseignées par les maîtres. Ils prôneront les valeurs romantiques qui sont désormais devenues des lieux communs de l'art : rejet des normes au profit d'une individualité créatrice, dévaluation de la technique et de l'apprentissage d'une pratique par rapport à l'inspiration et à une spontanéité qui s'apparente au génie et rejet de la tradition au profit d'un culte de l'originalité (Heinich 1993, p. 176).

Le *génie* (un don plus rare que la capacité de se conformer à une règle) devient le critère de démarcation entre artistes véritables et simples techniciens. Le développement de l'image de « l'artiste-héros » fait en sorte que le travail du technicien sera rarement apprécié positivement : il est déconsidéré par rapport à l'artiste puisqu'il est assumé qu'il ne manifeste pas les mêmes capacités d'expression personnelle<sup>63</sup>. Pire, son travail est vu comme allant à l'encontre du « véritable » travail artistique, en ce qu'il irait contre la liberté d'expression de l'artiste (Leveratto 2000, p. 275). La rupture avec la tradition médiévale (où la tradition était fortement valorisée) est définitive et la notion d'originalité, comprise à la fois en termes *d'unicité* et de *nouveauté*, s'impose définitivement au dix-neuvième siècle à travers la notion de génie (Heinich 1993, p. 174). Le caractère novateur apparaît comme condition nécessaire à toute reconnaissance artistique ; cette exigence sera ensuite intégrée à la conception de l'art – courante *et* savante – et aura des répercussions sur la perception du *low art*, qu'on perçoit souvent comme dépourvu d'originalité en soi.

---

<sup>62</sup> Voir également sur la question de l'originalité (Edelman et Heinich 2002, p. 182-6). Sur deux « caricatures » de l'impératif de nouveauté en art (simple stratégie commerciale et mythe d'une création *ex nihilo*), voir Péquignot (1992, p. 9-11) qui présente la nouveauté comme une nécessité interne au travail de l'artiste. Voir également (Gamboni 1992) sur la condamnation de la convention et la primauté de l'innovation en tant que critère de valeur et de statut artistiques de l'œuvre d'art. Sur « l'obsession » de l'originalité voir Mortier (1982, p. 208).

<sup>63</sup> L'expression actuelle de cette distinction sera abordée au chapitre IV.

La critique du manque d'originalité est appliquée de façon inégale à l'endroit des sous-genres regroupés ici sous l'expression « *low art* » : elle est généralement dirigée à l'endroit spécifique de l'art de masse, bien que l'art populaire et même l'art académique soient également critiqués. À première vue, l'art de masse échoue à la fois à l'exigence d'unicité et à celle de nouveauté décrites par Heinich. L'œuvre d'art de masse n'est non seulement pas unique, mais peut être dupliquée *ad nauseam* et ne chercherait généralement pas à déstabiliser son public par l'exacerbation de son caractère innovateur, puisque son fonctionnement repose souvent au contraire sur l'exploitation de thèmes familiers. Par opposition, on reproche moins fréquemment à l'art populaire traditionnel son manque d'originalité parce que la répétition est incluse, par définition, dans l'idée même de ce qu'est une tradition : pour être préservée, la tradition véhiculée par un art populaire doit comporter une certaine stabilité. La répétition qu'on y trouve apparaît dès lors moins suspecte, puisqu'elle sert souvent des fins éducatives ou de cohésion sociale : parce qu'il peut à la fois conserver et évoluer avec les valeurs qu'il véhicule, l'art populaire permet la transmission de ces valeurs et de particularités culturelles. L'absence d'originalité n'est alors pas un *défait* mais une sorte de mal nécessaire, ce qui confine néanmoins l'art populaire à un statut de second ordre comparativement au grand art.

Mais même lorsque l'art populaire –qui s'en tire à meilleur compte que l'art de masse– n'est pas fustigé pour son manque d'originalité de par son rapport à la tradition, une nouvelle *catégorie* artistique est néanmoins circonscrite. Dans le modèle standard, il est le lieu de conservation de la culture dans ses formes les plus primitives alors que l'art « véritable » serait l'indice d'un *progrès* de cette culture<sup>64</sup>. La distinction ontologique est ainsi maintenue même lorsqu'il n'y a pas dévaluation artistique, puisque l'originalité est comprise comme le signe d'un caractère artistique

---

<sup>64</sup> Voir les remarques sur l'ethnologie de l'art chez Leveratto (2000, p. 168-194).

véritable, mais aussi comme celui d'un *progrès*. Une œuvre dans laquelle on croit ne déceler aucune originalité apparaît dès lors dénuée d'intérêt, puisqu'elle devient symbole d'un retour en arrière, reproche fréquemment adressé à l'art de masse :

[...] l'art de masse, parfaitement maîtrisé du point de vue technique comme le plus souvent le cinéma grand public, reste la plupart du temps en deçà d'une symbolisation artistique de ses enjeux pour ne véhiculer que des fantasmes collectifs. [nous soulignons] (Rochlitz 1994, p. 122)

S'il est vrai que nombre d'œuvres d'art de masse sont bel et bien dépourvues d'originalité, il s'impose néanmoins (pour donner son assentiment à une dichotomie aussi tranchée imposée en loi générale) de se garder des généralisations hâtives, comme on peut trouver une des présentations les plus caricaturales dans « Avant-garde et kitsch ». Il n'est d'ailleurs pas évident que Greenberg et ceux qui l'ont suivi depuis dans son rejet du *kitsch* se soient acquittés honnêtement de la tâche de fournir une analyse convaincante<sup>65</sup>.

Il convient de s'attarder à ce détail, puisque « Avant-garde et kitsch » est encore aujourd'hui considéré comme un texte de référence. D'abord, Greenberg ne présente aucun exemple de ce *qu'est* le kitsch en dehors des principes généraux de comparaison avec l'art populaire et l'art d'avant-garde : il parle bien sûr de littérature bon marché, de bandes dessinées et de danse à claquette, montrant au passage son estime pour le folklore irlandais dont cette dernière est issue. Mais ces énumérations

---

<sup>65</sup> En revanche, d'autres n'ont pas hésité à critiquer cette foi aveugle dans la soi-disant originalité intrinsèque du grand art, dont Brecht, qui s'exprime ainsi : «...dans le domaine de l'art, on entreprend souvent des expériences « pour des raisons uniquement artistiques », c'est-à-dire sans mission sociale proprement dit; et parfois il apparaît ensuite qu'en réalité elles se chargent d'une mission asociale. À ces expériences s'attache naturellement une certaine odeur de frelaté, il y faut « du neuf à tout prix », on s'en prend en tout cas à ce qui passait jusqu'alors pour de l'art. Dans ces cas-là, les innovations ne sont que formelles; en réalité, le vieux monde bourgeois, complètement suranné, cherche désespérément à se maintenir en changeant d'accoutrement et en se donnant une nouvelle couche de peinture. » (Brecht 1970, p. 116).



rapides ne permettent pas de comparer précisément ces soi-disant types de pratiques artistiques et encore moins de comprendre le rôle de l'originalité dans notre représentation de l'art. La généralité des notions employées donne l'impression que Greenberg se croit dispensé dans ce type d'attaques générales du fardeau de la preuve : en l'absence d'exemples précis, les thèses qui posent ce type de distinction ontologique sont en quelque sorte infalsifiables. « Bande dessinée » (l'exemple est de Greenberg) est aussi vague que « livre » : on en trouve pour enfants, pour adultes, certaines sont humoristiques, d'autres subversives, certaines à teneur politique et ainsi de suite. En fait, pour Greenberg, une « bonne bande dessinée » est une contradiction dans les termes, opinion dont la fausseté nous est aujourd'hui manifeste (du moins aux yeux des amateurs du neuvième art). Faisant référence aux plus mauvais exemples à grands renforts de qualificatifs péjoratifs sans pour autant identifier clairement des productions *kitsch*, il fait l'inverse pour l'art d'avant-garde en ne citant que des artistes très reconnus : Braque, Picasso, Kandinsky<sup>66</sup>, attitude comparable à ce que Heinich observe dans notre perception des peintres à l'ère moderne :

[...] s'alignant sur le sens commun, [l'historien] projettera sur l'ensemble des peintres les quelques exceptions passées à la postérité : ramenant le général au particulier, il fera de Raphaël, de Vinci ou de Michel-Ange les cas typiques de leur catégorie, alors qu'ils n'en sont que de brillantes exceptions, des exemples d'autant plus saillants qu'ils sont plus atypiques et d'autant moins généralisables qu'ils sont plus mémorables. (Heinich 1993, p. 58)

Cette mauvaise habitude s'explique aisément mais ne peut que nous inciter à davantage de prudence lorsque vient le temps de juger non pas « l'homme à son œuvre », mais bien « l'œuvre à son homme ». Les arguments employés à l'origine par Greenberg (repris à l'envi depuis des décennies) ne sont ainsi guère en mesure de nous convaincre d'accepter la partition qu'il opère entre un art véritablement original

---

<sup>66</sup> Voir Greenberg (1988a, p. 13).

et un simulacre dénué d'originalité. On doit donc fouiller davantage pour comprendre les raisons qui font en sorte que le *low art* est perçu comme un art intrinsèquement dénué d'originalité. Parmi celles-ci, on peut citer certains présupposés liés à notre façon d'aborder les œuvres. Michaud prend pour exemple la méthodologie en histoire de l'art : cette discipline fournit bien sûr des informations précieuses sur les objets d'art, mais ce sont ceux que l'historien *a choisi* de considérer en tant qu'objets artistiques, ou encore ceux qui sont vus comme tels par le groupe académique professionnel auquel il appartient (Michaud 1999, p. 32).

L'histoire de l'art est donc *construite* (et non découverte) par les historiens eux-mêmes, par le biais de leurs convictions théoriques, idéologiques, leurs choix et l'influence de l'institution dans laquelle ils œuvrent. Or, si l'historien, le philosophe et le critique d'art se basent sur un critère d'originalité calqué sur le modèle de l'avant-garde, le statut du *low art* est joué d'avance. Rochlitz abonde dans le même sens, bien que de façon plus prudente :

Une description n'est neutre ni du point de vue de l'évaluation ni du point de vue de l'interprétation [...] Une description interprétative des relations internes doit tenir compte de l'ambition constitutive de l'œuvre, du sens et de la qualité des relations créées, du degré auquel elle a réalisé ses propres exigences, ainsi que l'enjeu et de l'intérêt de ces objectifs eux-mêmes. (Rochlitz 1994, p. 136)

Pour juger l'art de masse en fonction des critères qui font la valeur de l'art d'avant-garde (dont la recherche d'originalité et la transgression de règles établies), il faudrait d'abord voir si l'art de masse (et le *low art* en général) poursuit ces objectifs par le même type de moyens. Ironiquement, le grand art a souvent puisé dans cet art soi-disant dénué d'originalité les matériaux nécessaires pour exprimer sa propre originalité. On a abondamment souligné en quoi le raz-de-marée provoqué par le jazz en Europe dans les années vingt a permis à des compositeurs comme Debussy,

Stravinsky et Milhaud de s'inspirer de motifs rythmiques et des techniques d'improvisation ou en quoi cette musique de bar (ou de barbares, c'est selon) a pu s'avérer être une source importante pour la production artistique, y compris celle qui ne relevait pas du domaine musical (Biddiss 1980, p. 284). Les positions conservatrices comme celles de Greenberg pèchent ainsi par abus de « choix herméneutique » puisque les œuvres sont toujours abordées en fonction de critères d'évaluation implicites qui teintent d'emblée le jugement. Comme le souligne Rochlitz, on est rarement en présence de descriptions véritablement neutres des œuvres : interprétation et évaluation sont plus souvent qu'autrement indissociables (Rochlitz 1994, p. 136). Affirmer qu'une œuvre est de piètre qualité ou dénuée d'originalité se fait souvent par le biais d'une pré-évaluation qui ne tient pas toujours compte de l'ensemble des critères pertinents. Pour éviter que certains présupposés ne prennent le dessus dans le processus interprétatif, il importe donc de mettre l'œuvre en contexte, mais aussi de mettre le contexte... en contexte.

Mais les critiques dirigées à l'endroit du *low art* témoignent trop souvent d'une absence de familiarité avec les pratiques qu'elles vilipendent, ce qui nous porte à croire que ces évaluations sont souvent teintées de ce choix herméneutique. La pré-évaluation des œuvres en fonction d'une conception très étroite de l'originalité qui exclut volontairement l'ouverture à une pratique alternative mènera alors inévitablement à une pétition de principe. Lorsque l'on tente de défendre l'idée d'une certaine originalité des œuvres de *low art*, les héritiers spirituels de Greenberg rétorquent généralement que cela équivaut à adopter une approche relativiste de l'art où tout se vaut. Il n'est cependant pas question de suggérer ici que n'importe quelle œuvre puisse être évaluée positivement à condition qu'on propose le critère approprié : toutes les interprétations et évaluations d'une œuvre ou d'un genre artistique ne se valent pas, mais il reste qu'une condamnation comme celle de Greenberg doit être appuyée par la démonstration d'une connaissance suffisante des produits qu'elle entend juger (en l'occurrence ici ce qui est issu de la *low culture*)

pour pouvoir être considérée sérieusement. Si on toise sans ménagement le béotien qui, en raison de son ignorance, ne sait apprécier la musique classique (ou encore sérielle, atonale, etc.) parce qu'il est aveugle aux différents styles et aux fonctionnements sémiotiques propres à chacun, ne pourrait-on faire de même avec l'académicien qui se croit permis de se prononcer sur la question de la valeur de certains types de musique populaire alors qu'il est aveugle aux nuances relatives à des notions aussi élémentaires que *rock*, *funk* et *punk* (de même qu'aux éléments qui distinguent un *bon* d'un *mauvais* groupe punk) ? Il va sans dire qu'une connaissance suffisante des divers paradigmes artistiques d'une époque à l'autre ou d'un groupe social à l'autre est la condition préalable à toute évaluation ayant prétention d'objectivité : il est de la responsabilité de celui qui dévalue le *low art* de faire la démonstration sa compétence en ce domaine. L'homme de goût, disait Hume, devait avoir une connaissance suffisante des différents *types* de beautés et être imperméable aux préjugés pour que l'on puisse accorder du crédit à son jugement, exigence qui vaut aussi pour la critique actuelle<sup>67</sup>.

Frith remarque pour sa part que la sociologie de la musique pop était dans les années cinquante et soixante surtout orientée vers l'analyse des paroles des chansons : contrairement à la forme musicale dont l'analyse nécessite la maîtrise d'un langage supplémentaire non partagé par l'ensemble des académiciens, le contenu textuel est plus facilement accessible pour des universitaires formés à l'analyse de textes qui ont le réflexe de concentrer leur analyse sur cet aspect (Frith 1988, p. 105). Mais dans plusieurs formes de musique populaire, les paroles ne sont pas conçues pour constituer le point d'intérêt principal. D'ailleurs il peut y avoir d'un genre à l'autre des différences notables, qui ne seront pas évidentes aux yeux de ceux qui n'en sont pas des amateurs. Frith donne comme exemple les différences entre paroles de

---

<sup>67</sup> Sur des exemples de partialité dans le jugement sur la valeur du rock voir Gracyk (1999, p. 216).

chansons pop et blues, pourtant deux genres musicaux assez proches, qui diffèrent nettement dans leur structure et dans les thèmes abordés (Frith 1988, p. 111) et soulève également quelques points problématiques sur les travaux liés à la *rock poetry*, qui passent sous silence le country, la musique noire et même Lou Reed, pourtant reconnu pour sa plume (Frith 1988, p. 117). Il est révélateur que dès qu'il est question de paroles de chansons l'on se restreigne pratiquement à Bob Dylan et ses émules, comme s'il ne pouvait y avoir de poésie que lorsqu'on peut retracer la filiation directe à un corpus sanctionné académiquement<sup>68</sup>.

Toutes proportions gardées, il y a à l'égard du *low art* une réaction analogue à celles qu'on a pu observer lors des grands changements de paradigme artistique : lorsqu'un nouveau courant (tendance, école, etc.) apparaît, les éventuelles tentatives visant à intégrer l'élément nouveau dans le canon de pratiques reconnues et valorisées passent par une remise en question des critères d'évaluation. Par exemple, des mouvements innovateurs comme le cubisme n'ont pu être adéquatement compris à partir des critères d'évaluation de courant plus anciens (comme l'ont évoqué ses partisans à ses débuts) et il a fallu un certain temps avant que leur intérêt artistique ne soit reconnu. Ce phénomène d'adaptation peut être observé –à des degrés variables– tant pour les styles (impressionnisme, cubisme) que pour les genres (roman) ou les médiums (photographie) dont la reconnaissance est rarement instantanée ou exempte de contestation. Le cinéma nous fournit encore une fois ici un bon exemple : au début du siècle, on le considérait comme un simple spectacle forain. Il était par conséquent méprisé des classes supérieures, mais de « *passe-temps urbain acceptable pour les bonnes et les enfants* », le septième art a su devenir « *un loisir intellectuellement respectable* » même pour les adultes cultivés (Leveratto 2000, p. 223). Ironie du sort, maintenant que le potentiel artistique du médium a été reconnu, on passe désormais

---

<sup>68</sup> Le nom de scène de Bob Dylan réfère directement au poète gallois Dylan Thomas, ce qui semble suffisant pour rattacher l'artiste à une tradition plus noble...

par une distinction de *genre* pour distinguer le bon grain de l'ivraie en traçant une distinction de principe entre cinéma d'art ou d'auteur et le cinéma grand public.

Puisque la sortie d'un paradigme implique une révision des critères d'interprétation et d'évaluation, la nécessité de revoir ceux-ci face à d'autres types de nouveauté (notamment celles issues des nouveaux médias) apparaît plus clairement. Autrement, la critique sera condamnée à proposer une analyse biaisée de ces productions, comme l'ont fait ceux qui ont cautionné des critiques comme celle de Greenberg ou d'Adorno, aveugles aux diverses formes d'originalité revêtues par l'art de masse. Si on s'accorde aujourd'hui pour reconnaître les mérites des affiches de Toulouse-Lautrec (Novitz 1992, p. 22) et l'originalité des films de Chaplin et de Hitchcock comparativement à leurs contemporains, ces aspects ont souvent passé inaperçus ou ont été mal évalués par les théoriciens de l'époque<sup>69</sup>. Référant aux prétentions d'originalité radicale des avant-gardes, Rochlitz explique qu'*innovation* et *originalité* ne sont pas des concepts figés. Leur caractère comparatif donne à penser qu'on ne saurait affirmer d'une œuvre ou d'une pratique qu'elle est originale en soi, mais bien par rapport à un certain contexte. L'originalité d'une œuvre se dégage d'un point de vue rétrospectif et son caractère relatif fait en sorte qu'il n'est pas si simple de l'évoquer comme *preuve* de la valeur artistique d'une œuvre ou d'un genre. En fait, le caractère original d'une œuvre a souvent pour premier effet de nuire à sa reconnaissance, comme le résume Rochlitz :

Aussi loin que l'on remonte dans l'histoire des temps modernes, les grands mouvements d'innovation artistique ont été perçus comme des menaces pathologiques, avant de devenir les piliers de l'académisme au nom duquel on pouvait condamner l'innovation suivante. (Rochlitz 1994, p. 121-122)

---

<sup>69</sup> Le public, par contre, ne s'y était pas trompé : spontanéité et sensibilité ont dans ce cas compensé pour l'absence de compétences professionnelles et le public a pu saisir ce qu'il y avait de profondément original dans ces œuvres sans attendre la sanction positive du discours savant.

On pourrait adapter cette remarque au cas d'une forme particulièrement appréciée de *low art*, à savoir le jazz : honni il n'y a pas si longtemps, il est honoré depuis dans les institutions, ce qui est pour le moins révélateur<sup>70</sup>. L'une des raisons de ce changement de cap est que ses détracteurs avaient une conception de l'originalité qui ne permettait pas de comprendre ce que le jazz pouvait avoir d'original et d'innovateur par rapport à la tradition musicale européenne. Or, la façon d'improviser qu'on trouve dans le jazz, de réécrire les *standards* et la distance prise par rapport à la partition sont autant d'éléments qui ont mis un certain temps à être reconnus. Même dans le *blues* (dont l'un des principes de base est justement la répétition à partir d'un motif harmonique et rythmique très simple), la notion d'originalité joue un rôle important. Seulement, elle est dans la façon dont le musicien s'approprie un air déjà connu et lui insuffle une nouvelle dimension par ses intonations vocales, par son jeu d'instrument, par la liberté qu'il prend par rapport à la version précédente, etc. Sans la mise en veilleuse de ses présupposés, le musicologue qui s'attarde, par exemple, uniquement au caractère conventionnel du motif harmonique, passera inévitablement à côté de tous ces aspects qui devraient pourtant être soulignés (McClary et Walser 1990).

L'omniprésence de la notion d'originalité dans le modèle actuel de l'art entraîne ainsi certaines difficultés puisqu'elle fait en sorte que certaines dimensions de la pratique artistique courante sont occultées. Même si les artistes se sont toujours fait des emprunts réciproques dans leurs œuvres, l'idéologie romantique du génie est demeurée ancrée dans le paradigme artistique actuel, gommant ce trait de la pratique et établissant artificiellement une division stricte entre « création originale » et « emprunt dérivé » (Shusterman 2001, p. 153) qui fait en sorte que la reconnaissance artistique n'échoit qu'au premier des deux termes de l'opposition. Cette idée est

---

<sup>70</sup> D'où le mot de Dee Dee Bridgewater, qui résume en disant que le jazz est la plus populaire des musiques savantes, et la plus savante des musiques populaires.

d'ailleurs renforcée par l'appareil juridique relatif aux questions de propriété artistique (le système de droits d'auteur), qui est basé sur le concept de *création*<sup>71</sup>.

Il n'en demeure pas moins que l'usage aveugle du concept d'originalité est problématique en soi, ce qui a mené certains artistes à contester la dichotomie entre art véritable original et simulacre dénué d'originalité et mettant de l'avant une esthétique de l'appropriation visant à montrer qu'emprunts et création ne sont pas incompatibles. On peut penser à l'art « appropriationniste » (Irvin 2005) ou encore, pour prendre un exemple typique de *low art*, au *hip hop*. Beaucoup commettent l'erreur de comprendre l'originalité au sens trop strict du terme, à savoir comme une génération *ex nihilo*, réduisant la valeur de la pratique artistique à ce seul aspect, ignorant de la sorte le travail de recherche des artistes ainsi que la redevance de ces derniers envers des œuvres antérieures. Bien qu'originales, les œuvres sont toujours rattachées un corpus préexistant : l'exigence d'originalité telle qu'elle est valorisée actuellement doit ainsi être relativisée d'autant. Qu'il soit question de textes forgés à partir d'éléments acceptés depuis longtemps à la tradition ou de *hip-hop* bricolé à partir de citations, un nouveau texte, nous dit Shusterman, est toujours « *tissé de mots familiers et d'échos anciens* ». Plutôt que de se contenter de répéter à l'envi le manque d'originalité du *low art*, peut-être faut-il plutôt se pencher davantage sur la fonction de l'emprunt dans les processus de création, comme le font les artistes *rap* :

En se glorifiant simultanément de leurs emprunts et de leur originalité, les rappeurs mettent à mal toute dichotomie entre création et appropriation, entre produire des œuvres et les reproduire quand on les fait fonctionner mieux. Une appropriation transfiguratrice peut prendre la forme de l'art. (Shusterman 2001, p. 153<sup>72</sup>)

---

<sup>71</sup> À ce sujet, voir Edelman (1989).



On ne saurait trop souligner à quel point le mythe de la création *ex nihilo* est tenace : comme le souligne Novitz, il est illusoire de croire qu'une œuvre est toujours le produit d'une seule personne, puisque ce travail repose sur une tradition, un ensemble de conventions, des innovations technologiques, etc. Il soutient également que nous accordons souvent trop d'importance à la notion d'individualité dans le grand art : jusqu'à la Renaissance, les œuvres étaient des produits collectifs résultant d'emprunts réciproques : il importait alors moins de savoir qui précisément pouvait revendiquer la production. Novitz va même jusqu'à affirmer que c'est avec la montée du romantisme (et du culte du génie individuel) que les œuvres de grand art deviennent associées à des noms particuliers (Novitz 1992, p. 26). Le stéréotype de l'artiste en marge de la société est dès lors largement véhiculé, bien que plusieurs facteurs politiques, idéologiques, économiques, et technologiques affectent fortement les décisions d'un artiste, influençant d'autant son processus de production (Novitz 1992, p. 27). L'omniprésence de l'emprunt comme procédé dans la création montre en quoi il est difficile d'asseoir une distinction de catégorie entre un art original et un art qui ne l'est pas. À titre d'exemple, les travaux d'Allan Lomax, un ethnomusicologue avant l'heure, ont été nécessaires pour remettre en question le regard généralement porté sur le folklore américain. À la fin du dix-neuvième siècle, on ne voyait dans les ballades populaires que de simples calques de la culture britannique et écossaise, sans y déceler quoi que ce soit d'original, mais les travaux de Lomax ont permis de revoir ces pratiques à partir de critères strictement nationaux qui permettaient une relecture positive de celles-ci (Royot et al. 1993, p. 202).

Il faut donc envisager une autre hypothèse : ce que l'on perçoit comme un manque d'originalité du *low art* (vu comme une de ses caractéristiques constitutives) peut être

---

<sup>72</sup> Le défi que pose le *rap* à l'intégrité des œuvres d'art tient aussi à ce qu'il « conteste aussi les exigences traditionnelles de permanence monumentale et d'universalité – l'idée qu'une œuvre d'art devrait être éternelle et pour tous » (Shusterman 2001 p. 154).

une caractéristique voulue, sans que l'on puisse dire pour autant que c'est un *défaut* sur le plan artistique. Les « formules » qu'on trouverait dans le *low art* et qui lui ont valu l'étiquette d'absence d'originalité peuvent et doivent être interprétées autrement que comme un manque d'imagination, puisqu'elles sont l'indice d'une convention partagée par ceux qui produisent les œuvres et le public. L'amateur de western *sait* quel en sera le dénouement et sait surtout que son intérêt ne réside alors pas tant dans l'effet de surprise final que dans la façon dont l'histoire se déroulera jusqu'à ce dénouement attendu (en revanche, le respect des conventions ne garantit pas l'appréciation<sup>73</sup>). Un détracteur du *low art* n'aura pas manqué de remarquer que *West Side Story* est l'histoire de Roméo et Juliette remise au goût du jour et sera portée à discréditer l'œuvre parce qu'elle n'a pas une histoire *originale*. Par contre, si on tient compte du fait que le chorégraphe Jerome Robbins a expressément demandé en 1949 au compositeur et chef d'orchestre Leonard Bernstein de faire une version moderne de *Roméo et Juliette*, on ne peut pas voir cette œuvre comme dénuée d'originalité : on constate alors que l'intérêt de l'œuvre est dans le travail d'adaptation (chorégraphies, décors, fusion d'éléments du *music-hall*, de jazz et de culture latine, etc.).

Soulignant que la distinction *high/low* ne correspond pas à la hiérarchie traditionnelle entre « art de masse et art de qualité », Rochlitz ajoute –se plaçant ainsi à contre-courant de la tendance générale en philosophie de l'art actuelle– que non seulement l'absence d'originalité et autres *tares* du genre ne sont pas la marque du *low art*, mais qu'en plus, ils n'épargnent pas le grand art (Rochlitz 1994, p. 123). Bien qu'il constate certaines différences entre ces deux pratiques en particulier (refusant notamment le titre d'*œuvre d'art* aux produits de l'art de masse qui se contenteraient d'être « efficaces »), il rappelle qu'à partir du moment où les divisions traditionnelles ne remplissent plus leur rôle, c'est à notre jugement qu'il faut confier la tâche de « découvrir les œuvres qui méritent attention et admiration » (Rochlitz 1994, p. 123).

---

<sup>73</sup> Voir également Becker (1999, p. 63) sur la création en jazz.

Nous savons faire la différence entre le bon et le mauvais, sans égard à l'appartenance de l'œuvre à une catégorie<sup>74</sup>. Par conséquent, l'appartenance à une ou l'autre des catégories artistiques ne saurait se réduire au seul critère d'originalité, qu'il soit question d'une distinction *high/low* ou d'une distinction objet d'art/objet utilitaire. Schaeffer souligne pour sa part que la recherche d'originalité n'est pas propre à la pratique artistique et que « *la production d'objets utilitaires n'est pas plus standardisée que celle d'une œuvre d'art* », bien que la production des *exemplaires*, elle, le soit (Schaeffer 1996, p. 38<sup>75</sup>). Pour sa part, Rochlitz admet que la distinction *high/low* n'est pas un indice fiable de qualité :

[...] on trouve dans l'art de style « élevé » autant de vulgarité, d'idéologies des pires sortes, de prétentions injustifiées et de concessions au goût du jour que, dans l'« art de masse » des exemples de finesse, de subtilité sans prétention, d'esprit critique et d'innovation. (Rochlitz 1994, p. 123)

Pourtant, même lorsqu'on admet que l'œuvre d'art de masse *peut* faire preuve d'une certaine originalité, cet aspect est souvent balayé du revers de la main sous prétexte que les œuvres d'art de masse exceptionnelles seraient justement... des exceptions. Mais si les œuvres d'exception représentent effectivement une infime partie de ce qui est produit, il en va de même pour le grand art<sup>76</sup>. Pour chaque Jarry, Ligeti, Bertolucci, Modigliani, combien d'émules, de pâles copistes, de disciples mal compris, de précurseurs méconnus, de pasticheurs quelconques? Seulement, ce phénomène est beaucoup moins apparent dans le cas du grand art puisqu'il diffère des

---

<sup>74</sup> « ... nous faisons la distinction entre une œuvre qui méprise notre intelligence en nous jetant en pâture les images primitives des désirs et des angoisses les plus largement partagés, et une œuvre qui distancie ces images et leur contenu d'idées pour nous présenter, à travers une symbolisation critique, une vision qui nous éclaire sur nous-mêmes. » (Rochlitz 1994, p. 123).

<sup>75</sup> Or, créativité et contraintes sont compatibles : « *Les comédies musicales offraient aux compositeurs le moyen d'innover, même si c'était dans un cadre très restreint.* » (Becker 1988, p. 50-1).

<sup>76</sup> Voir Heinich (1996, p. 15) et Pouivet (2002, p. 96).

autres types dans la façon dont ses œuvres sont rendues publiques<sup>77</sup>. En effet, la façon dont une œuvre chemine du créateur au récepteur varie selon la sphère artistique : non seulement les différents mondes de l'art possèdent leurs propres institutions, mais l'espace de jeu du récepteur diffère de beaucoup. Si dans le grand art la sélection des œuvres est à la base très sévère, dans le *low art*, l'offre faite au récepteur est très variée : c'est à lui que revient la tâche de séparer le bon grain de l'ivraie (notamment en utilisant son pouvoir de consommateur). La conséquence négative de cet état de fait est que des œuvres sans intérêt sont quand même diffusées dans l'espace public, ce qui donne une mauvaise image du genre entier.

### 2.2.2 *Caractère simpliste*

On évoque souvent le caractère simpliste des œuvres de *low art* pour souligner leur piètre valeur artistique et justifier le refus d'un statut artistique à part entière. Cet argument se décline de deux façons : il renvoie soit à l'acte de création et de production de l'œuvre, soit à la structure formelle de celle-ci. C'était par exemple ce que disait Adorno à propos du jazz :

[...] les prétendues improvisations se réduisent à des paraphrases de formules de base, sous lesquelles le schéma transparaît à tout instant. [...] le jazz montre une pauvreté totale.  
[nous soulignons] (Adorno 1986a, p. 104)

Même ses commentateurs les plus fidèles admettent qu'Adorno s'est tout simplement trompé sur certaines pratiques artistiques dont le jazz (Zuidervaart 1998, p. 17) et que les généralisations hâtives qu'il porte sur l'ensemble de l'industrie de la culture sont influencées par cette mauvaise lecture. Alors qu'on invoque généralement l'ignorance d'Adorno pour expliquer la sévérité de son verdict à propos du jazz, Bruce Baugh

---

<sup>77</sup> Cet aspect sera discuté plus amplement au chapitre IV.

avance pour sa part qu'elle serait due plutôt à une mauvaise interprétation de ce type de musique auquel il reproche l'absence d'une composante négative (signe d'un potentiel émancipatoire, donc d'un art digne de ce nom) :

[...] si Adorno échoue à trouver une négativité authentique dans le jazz, c'est parce qu'il cherche celle-ci aux mauvais endroits—justement dans ces endroits où les structures jazz sont une négation des conventions de la musique classique, plutôt que ceux où le jazz innovant nie les normes du jazz lui-même. [notre traduction] (Baugh 1990, p. 73)

D'un point de vue plus général, ceux qui soutiennent que le *low art* se différencie du grand art par son aspect simpliste laissent en fait entendre qu'une « bonne » —ou même qu'une « véritable»— œuvre d'art doit être non seulement originale, mais aussi *complexe* et que cette complexité ne peut être appréciée par tous. La simplicité attribuée aux œuvres de *low art* se trouve cependant tant du côté « *high* » que du côté « *low* » de la pratique : Novitz rappelle à juste titre que la complexité formelle peut être une marque de sophistication dans certaines œuvres ou indiquer un caractère commun et banal dans d'autres<sup>78</sup> (Novitz 1992, p. 23). À cela s'ajoute que ce trait n'est pas nécessairement un défaut et qu'une éventuelle simplicité formelle n'est pas incompatible avec un *usage complexe* (Gracyk 1999, p. 211-2). Ce critère est par conséquent évoqué le plus souvent de façon *ad hoc*, puisque plusieurs œuvres considérées comme du grand art sont très simples dans leur structure même. Bref, si la simplicité n'empêche pas des œuvres de grand art d'être reconnues en tant que tel, cette caractéristique ne saurait donc être vue comme une tare *en soi*.

---

<sup>78</sup> Pour prendre un exemple précis, disons que l'imbuvable version de la légende arthurienne en rock progressif sur glace (sic !) commise par le groupe *Yes* montre bien que la complexité est un aspect accessoire quand vient le temps de discuter la qualité d'une œuvre. Voir T. Manning (2004) « Caped Crusaders. Prog on Ice » in *Q (Special Edition: the 70's)*, p. 66-73.

On a déjà suggéré en réponse à cette objection que la différence entre ce qu'on trouve dans le grand art et un morceau de *punk* par exemple reposerait plutôt sur le procédé de création, qui serait plus complexe dans le cas du grand art<sup>79</sup>. Au-delà du fait que l'ajout de ce critère *ad hoc* ne change rien au résultat, soulignons que l'on ne saurait sous-estimer la charge de travail monumentale requise pour arriver à des résultats qui souvent n'en laissent rien paraître. Il faut donc être doublement attentif au travail derrière l'œuvre apparemment simple (que ce soit du côté *low* ou du côté *high*) et éviter de faire une association d'une part entre grand art et complexité et d'autre part entre *low art* et simplicité. Beaucoup d'artistes de part et d'autre affirment créer « dans un élan d'inspiration », avec spontanéité<sup>80</sup>, alors que d'autres avouent suer sang et eau en vue de produire leurs œuvres. Comme le souligne Leveratto, « faire un tube » n'est pas si simple et il est facile de dire que les succès populaires ne sont que répétition de formules toutes faites. Mais si c'était effectivement si simple, ce serait la ruée vers l'art populaire et tous réussiraient à percer, ce qui est très loin de la réalité (Leveratto 2000, p. 265<sup>81</sup>).

Il est bien sûr tout à l'honneur qu'un créateur se dévoue corps et âme pour produire ses œuvres, mais ce type de principe méritocratique comporte certaines difficultés lorsque pris comme condition nécessaire de la valeur d'une œuvre. Que son créateur l'ait conçue avec ou sans difficulté ne comporte dans bien des cas au bout du compte qu'un intérêt anecdotique : ce sont les possibilités d'interprétation et d'appréciation mises à la disposition du récepteur par l'œuvre qui devraient entrer en ligne de compte. La simplicité apparente des œuvres de *low art* n'est pas un indicateur fiable

---

<sup>79</sup> Cette objection a notamment été soulevée par Jerrold Levinson lors d'une discussion. Sur la notion de création, voir : Gaut, B. et P. Livingston (éd.) (2003) *The Creation of Art : New Essays in Philosophical Aesthetics*, New York, Cambridge University Press, 295 p.

<sup>80</sup> Voir Danto (1989, p. 181-182).

<sup>81</sup> Les théoriciens ont beau dire que certains disques d'Elvis sont de valeur artistique médiocre, il demeure que ce n'est pas tout le monde qui peut devenir Elvis...

de ce qui a été mobilisé pour réaliser l'œuvre : il arrive souvent que le travail de production studio de certains *hits* radio assez ordinaires soit beaucoup plus laborieux que celui requis pour mener à bien des pièces beaucoup plus intéressantes musicalement. On peut se demander d'où vient d'ailleurs cette étrange règle de proportionnalité entre la valeur d'une l'œuvre et les procédés requis pour sa production ? Le fait qu'une œuvre ait une histoire de la production simple (ou complexe) ne garantit pas que ce trait soit apparent dans le résultat final.

On peut penser à titre d'exemple au très complexe album *Pet Sounds* (1966), conçu, composé, arrangé et exécuté avec un soin maniaque par Brian Wilson. Une oreille avisée saura reconnaître dans cette construction apparemment simpliste les motifs mélodiques, l'originalité des harmonies vocales, le jeu de rappel de thèmes et de variation sur ces derniers, etc. Mais si on ne porte pas attention aux subtilités de la construction, on peut ne voir dans l'œuvre qu'une suite de chansonnettes simplistes à laquelle on aura superposé une trame de bruits de fond et de collages sonores grossiers. Toutes proportions gardées, ce genre de problème de perception opère également dans le grand art : on peut penser à des cas célèbres comme celui des Fauves, dont le travail n'a été perçu au début que comme un gribouillage et ce, en dépit de la valeur artistique évidente que leurs tableaux comportaient et qui, heureusement, a été reconnue depuis. Pensons aussi à l'exemple de *Metal Music Machine* de Lou Reed, qui montre en quoi connaître la démarche d'un artiste affecte notre perception de son œuvre. Les spécialistes diront ceci de ce disque paru en 1975 :

[il] exprime sans doute ce que Lou Reed ressent vraiment dans les affres de sa toxicomanie. Œuvre fondatrice de la musique industrielle, *Metal Music Machine* clôt la période glam-rock et marque le début de la vague punk qui gronde déjà... (Assayas 2001, p. 1550)

Un auditeur peut donc y voir une véritable démarche d'exploration sonore ou un pamphlet anti-esthétique en action. Or, ce qui s'est réellement passé est que Reed, complètement dégoûté et désabusé, cherchait simplement à se libérer de son contrat avec sa compagnie de disques en produisant un album inécoutable –même pour les *fans*. La compagnie étant tenue par contrat de publier cet album insupportable (tout comme Reed avait été tenu de produire *quelque chose*), ce dernier s'est retrouvé dans les mains des spécialistes. Vu la notoriété de Reed, dont les œuvres sont toujours attendues, ceux-ci ont construit un discours de justification autour de l'œuvre, pourtant conçue à l'origine comme un véritable suicide commercial : avec le temps, l'œuvre a acquis un certain intérêt, même si le processus de création ne laissait pas présager qu'on pourrait interpréter de la sorte sa signification. Mais n'eut été du fait que le disque portait la signature de Lou Reed, ce dernier n'aurait jamais vu le jour (et aurait encore moins été réédité sur disque compact).

L'attitude centrée sur l'artiste plutôt que l'œuvre, autre vestige du romantisme, est donc problématique. Si on peut comprendre pourquoi l'œuvre est considérée comme « attribut de la personne » (Edelman et Heinich 2002, p. 7) notamment sur le plan juridique (pour déterminer à qui revient les droits d'auteur ou la « paternité » de l'œuvre), cela comporte un aspect pernicieux puisque l'interprétation des œuvres est souvent éclipsée par le personnage de l'artiste<sup>82</sup>. La figure de l'artiste prend alors le dessus sur sa production, au risque de biaiser le discours critique. La corrélation entre l'œuvre et l'homme est telle qu'on peut même parler d'un renforcement mutuel entre la réputation de l'artiste et celle de l'œuvre. Selon Becker, une œuvre est toujours jugée et appréciée en fonction de la réputation du créateur : la réputation a une

---

<sup>82</sup> Dans le droit français, par exemple, il y a *indivisibilité* entre l'auteur et son œuvre, conçue comme une émanation de sa personnalité : il importe que l'œuvre ait une *forme arrêtée* pour être considérée *originale*, et par conséquent qu'elle soit protégée par la loi. Par ailleurs, la notion de droit « moral » sur l'œuvre se trouve déjà chez Kant (*Doctrine du droit*, § 31, II). Voir à ce sujet Edelman (1989, p. 20).



incidence sur la production en général puisqu'elle est justement une appréciation *globale* des actions d'un individu (Becker 1988, p. 47).

Or cette conception de la valeur de l'œuvre est préjudiciable lorsque vient le temps de se pencher sur le *low art* : souvent moins attachées à des figures individuelles prestigieuses (notamment parce qu'elles ont un caractère collectif), elles sont dévaluées par rapport aux œuvres de grand art puisqu'on n'y trouve l'illustration des mérites d'un individu. Pourtant, l'œuvre d'art est, par nature un travail de coopération entre plusieurs personnes, peu importe le type. L'image de l'élan du génie individuel comme marque d'authenticité artistique est peu conforme à la réalité et la valeur d'une œuvre n'est pas forcément proportionnelle aux activités requises pour produire l'œuvre (Becker 1988, p. 27<sup>83</sup>). Dans la mesure où l'œuvre d'art « *exprime et concrétise les talents rares de son auteur* », il nous importe de savoir *qui* possède ces dons et ce trait est exacerbé dans les sociétés occidentales au détriment d'autres types d'œuvres (Becker 1988, p. 39-40). Le peu de prestige conféré aux œuvres de *low art* en raison de leur caractère collectif ou anonyme (par exemple, les œuvres de folklore sont rarement identifiées) alimente ensuite sa perception en tant que pratique « simpliste », même si cette caractéristique ne peut faire office de critère de démarcation :

Les arts populaires ne jouissent pas de traits structurels qui les distinguent en tant que groupe. On avance souvent que la simplicité formelle est la marque de commerce de l'art populaire et que cela seul est responsable du manque de sophistication et de l'insipidité qui caractérise ce type d'art [...] Plus souvent qu'autrement, le cinéma est sans contredit une forme d'art populaire, mais très peu de films sont simples sur le plan formel. La plupart revêtent en fait des formes très complexes... [notre traduction] (Novitz 1992, p. 23)

---

<sup>83</sup> Même la peinture, activité solitaire par excellence, implique une série d'activités préalables dont dépend l'activité du peintre (Becker 1988, p. 37-8).

Évoquer la simplicité comme critère de démarcation est d'autant plus contestable qu'il existe des œuvres d'art complexes et riches, qui ne sont pas considérées pour autant comme du grand art (dont les œuvres complexes mais accessibles qui ont marqué les débuts du jazz). On peut reprocher à plusieurs œuvres d'art de masse d'être banales, simplistes et prévisibles, mais il serait malhonnête d'étendre ce jugement à toutes, tel que l'a rappelé Novitz en réponse à la définition de l'art de masse proposée par Carroll dans *A Philosophy of Mass Art*<sup>84</sup>:

L'art d'avant-garde n'a pas à être difficile [et] l'art de masse n'a pas à être facile [...]; qu'ils soient difficiles ou non dépend non pas des traits formels des œuvres mais de la portée culturelle que l'on peut donner à ces œuvres. [notre traduction] (Novitz 2000, p. 13)

Bref, en plus d'être trompeuse dans les faits, la facilité attribuée aux œuvres d'art de masse et au *low art* en général semble liée à une forme de sophisme du faux dilemme qui affecte notre perception. À lire les commentateurs, c'est comme s'il n'y avait aucune voie mitoyenne possible entre une conception élitiste et une vision démagogique de l'art. Comment justifier que la simplicité des œuvres de grand art soit vue comme une qualité et celle du *low art* un défaut ? Certaines analyses montrent par exemple que les chansons populaires américaines, étaient *conçues* pour être chantées par des voix de tessiture moyenne et sans nécessiter une formation musicale préalable : mélodie répartie sur un octave et demi et moins, peu d'intervalles difficiles à rendre, pas de dissonances ou d'harmonies difficiles ou imprévisibles (Becker 1999, p. 44). Cette simplicité n'est pas un défaut, puisque le résultat final

---

<sup>84</sup> En gros, la définition de Carroll se résume à ceci : une œuvre d'art de masse est une œuvre « à types » ou à exemplaires multiples, produite et distribuée par une technologie de masse ; elle est intentionnellement orientée dans ses choix structurels vers la recherche d'une accessibilité au moindre effort pour le récepteur (Carroll 1998, p. 196).

était dû à un choix artistique et à des considérations pragmatiques (plutôt qu'à une incapacité quelconque) visant à permettre de s'approprier les chansons et de développer un goût pour ce loisir qui revêtait en même temps une importante fonction sociale. Cette soi-disant simplicité des œuvres de *low art* est également à mettre en rapport avec ce qu'on pourrait appeler le « mythe de l'accessibilité instantanée », dont on trouve diverses variantes comme celle-ci :

Les compétences qu'il [l'art de masse] requiert ne peuvent aucunement être enracinées dans une tradition culturelle : l'art de masse doit être facile pour être de masse. (Pouivet 2002, p. 58)

Pourtant, on ne saurait affirmer qu'il n'y a *aucun* apprentissage à faire, aucun effort à déployer ou aucun bagage culturel à posséder en vue d'apprécier adéquatement l'art de masse ou d'autres formes de *low art* : il y a toujours une phase d'adaptation<sup>85</sup>. On raconte souvent que les premiers spectateurs du cinéma ont dû *apprendre* à ne pas craindre le train qui se dirigeait vers eux lors de la première projection de *L'arrivée en train en la gare de la Ciotat* des frères Lumière<sup>86</sup>. Qu'elle ait été enjolivée avec le temps ou non, cette anecdote est révélatrice et illustre comment le rapport à une œuvre passe toujours par la médiation d'un apprentissage : les spectateurs de l'époque ont dû réviser des croyances et ajuster leurs réflexes pour apprécier quelques images qui nous apparaissent aujourd'hui banales parce qu'elles nous sont familières. Le caractère soi-disant *accessible* du *low art* est en fait en quelque sorte une version sophistiquée de la critique portant sur la simplicité.

---

<sup>85</sup> Pouivet par exemple soutient que « l'œuvre d'art de masse n'appelle aucun préalable et nul intermédiaire ; elle se suffit à elle-même dès que sa diffusion commence. » (Pouivet 2003, p. 47). Un peu plus loin : « Les compétences qu'il [l'art de masse] requiert ne peuvent aucunement être enracinées dans une tradition culturelle : l'art de masse doit être facile pour être de masse » (Pouivet 2003, p. 58).

<sup>86</sup> Dans la même veine, les téléspectateurs américains se sont rapidement adaptés au déhanchement d'Elvis qui les avait tant choqués lors de ses premiers passages à la télévision.

### 2.2.3 Caractère accessible

On prend souvent pour acquis que la soi-disant simplicité de l'œuvre de *low art* dispenserait le récepteur de posséder un bagage culturel particulier en vue d'une appréciation adéquate, ce qui témoignerait de surcroît de la piètre valeur *artistique* de l'œuvre de *low art*<sup>87</sup>. Mais à la différence des critères d'originalité et de simplicité, la définition du *low art* en tant que forme d'art accessible est acceptée même par certains de ses défenseurs, puisque cette notion n'est pas nécessairement péjorative (Carroll 1998, p. 196). Si cela apparaît chez certains comme un trait essentiel au *low art*, certains arguments (dont ceux de Novitz) montrent en revanche que tant les œuvres de grand art que les œuvres de *low art* peuvent revendiquer cette « qualité ». Elle ne peut véritablement servir de critère qui de distinction *high/low*<sup>88</sup> et encore moins pour justifier la dévaluation du second par rapport au premier.

Le premier malentendu à dissiper sur la notion d'accessibilité est celui de la confusion entre caractère *accessible* et caractère *agréable*. On reproche au *low art* d'être fait uniquement pour plaire et de se complaire dans la facilité. L'agrément résultant de l'œuvre ne serait ainsi possible qu'aux dépens de la recherche formelle, de l'effort intellectuel, etc. Historiquement cette croyance s'explique par la rupture d'avec le classicisme : tenter de montrer la souveraineté de l'art par rapport à la contrainte esthétique passait par une exploration du laid. L'art moderne développe alors une esthétique qui, par moments, sera carrément une esthétique du *déplaisir* :

---

<sup>87</sup> Par exemple, voir Pouivet (2002, p. 55).

<sup>88</sup> Voir Novitz (2000, p. 12).

[l'art moderne] détruit les valeurs picturales en peinture, les images soigneusement conformes en poésie [...]. Il implique un fervent désir d'échapper à tout ce qui est plaisant et agréable, à tout ce qui est purement décoratif ou cherche à se concilier la faveur du public [...] L'intention est d'écrire, de peindre et de composer à partir de l'intelligence, non des émotions ... (Hauser 1982b, p. 207)

En remettant en question le paradigme classique de l'art axé sur la beauté, artistes et théoriciens modernes ont pu montrer que l'essence de l'art ne tenait pas qu'à son caractère agréable ou décoratif. Dans la production artistique on cherche ainsi à s'éloigner de l'attrait esthétique, sous peine justement d'être accusé de chercher à plaire aux dépens de la recherche formelle. L'art populaire et l'art de masse sont alors stigmatisés en raison du contraste avec cet idéal<sup>89</sup>. Dans l'esthétique post-kantienne, on valorise une expérience de l'art d'abord spirituelle (plutôt que sensuelle) à laquelle généralement seule une minorité a accès. Ce qui est accessible à tous est par conséquent dévalué, ce qui est vertement critiqué par Shusterman en ces termes :

Depuis la thèse de Kant [...], l'esthétique a poussé l'expérience de l'art dans la voie d'une spiritualisation désincarnée, où la réjouissance vigoureuse et collective s'est épurée en appréciation anémique et distance, privilège d'un petit nombre de connaisseurs. Tandis que les plaisirs légitimes du grand art sont devenus éthérés, ascétiques et inaccessibles à la plupart des gens, les formes d'expression qui procurent le plaisir le plus commun et le plus intense sont symptomatiquement déclassées comme simple divertissement. (Shusterman 1992, p. 85-86)

Mais c'est sans compter que cette soi-disant accessibilité des œuvres de *low art* comporte un caractère trompeur. Les arguments conservateurs (dont ceux avancés par Greenberg ou Adorno) ne tiennent pas compte que beaucoup d'œuvres « de masse » ou « populaires » sont difficilement accessibles pour certains publics ou demandent

---

<sup>89</sup> Cet aspect sera développé au chapitre IV.

l'apprentissage d'éléments culturels pour être comprises adéquatement. Novitz cite en exemple le *heavy-metal*<sup>90</sup> et des films cultes de la contre-culture tels *The Rocky Horror Picture Show* (Novitz 2000, p. 11). À cela on pourrait ajouter les premiers films de John Waters (pour le moins rebutants pour un public non initié), certaines chansons qui ont eu un énorme succès malgré leur caractère marginal<sup>91</sup> ou encore de mouvements artistiques tels que le tropicalisme au Brésil dans les années soixante. Cet exemple est particulièrement révélateur : véritable creuset à idées, la culture populaire brésilienne était alors une menace pour le régime militaire en place. Ce qui semblait –vu de l'extérieur– n'être qu'un pastiche de la musique pop de l'époque revêtait une importance bien plus significative. Le simple fait de troquer la guitare sèche pour son homologue électrique était considéré comme un geste quasi-politique de revendication d'une plus grande liberté d'action et d'expression<sup>92</sup>.

On peut donc avoir des réserves face à l'idée très répandue voulant que l'œuvre d'art de masse soit par définition un produit destiné à être accessible au plus grand nombre sans nécessiter le recours à bagage culturel particulier, tel que soutenu par Pouivet ou Carroll<sup>93</sup>. Mais cette apparente accessibilité des œuvres d'art de masse est peut-être davantage due à notre familiarité avec ces œuvres avec lesquelles nous avons un

---

<sup>90</sup> Le cas du *death metal* serait encore plus parlant ici : comparativement au *heavy metal* qui est selon le jargon du métier relativement « listener friendly », le *death* est encore plus hermétique. Il faut une oreille entraînée pour distinguer les virtuoses du « call » de *death metal* (c'est-à-dire une façon particulière de crier dans le micro) et distinguer les « divas » des simples amateurs. Pour une discussion sur cet exemple précis (Carroll 1998, p. 205).

<sup>91</sup> Le meilleur exemple est la fameuse « Walk on the Wild Side » de Lou Reed, qui raconte explicitement les tribulations d'un prostitué travesti : bien que la thématique soit marginale –dérogeant de la sorte à la clause d'accessibilité–, elle a néanmoins été un énorme succès populaire.

<sup>92</sup> À ce sujet, voir Becker (1988, p. 204) et l'article « Brésilien (Rock) » in Assayas (2001, p. 216-7).

<sup>93</sup> « Autant que possible, l'art de masse élimine tout ce qui pourrait constituer une tradition culturelle et communautaire[...]. La masse de l'art de masse est une collection d'individualités interchangeables, sans âge, sans sexe, sans appartenance culturelle. » (Pouivet 2003, p. 49-50).

contact plus fréquent qu'avec celles du grand art. Pour parler en termes goodmaniens, on peut dire que de façon générale, nous maîtrisons mieux le « langage du *low art* » que celui du grand art ; cet état de fait induit donc en erreur quant au rôle du bagage culturel requis pour sa compréhension<sup>94</sup>. Frith fait valoir pour sa part que le degré de familiarité influe sur la perception même des œuvres, ce qui explique en partie la divergence de jugement autour d'une même œuvre :

[...] nous entendons la musique à sa pleine valeur lorsque nous savons quoi écouter et comment. Notre réception, nos attentes face à la musique ne sont pas inhérentes à cette dernière – ce qui est l'une des raisons pour lesquelles tant d'analyses sociologiques de la musique populaire font fausse route : son objet d'étude, le texte discursif qui est construit, n'est pas le texte que les autres personnes écoutent. [notre traduction] (Frith 1996, p. 26)

Quelqu'un qui serait parachuté dans notre monde –par exemple ces fameux martiens auxquels Goodman aime faire référence<sup>95</sup>– sans familiarité aucune avec les pratiques artistiques qui ont été hiérarchisées au fil de l'histoire ne verrait probablement pas de différence entre de la musique bruitiste « sérieuse » et *Metal Music Machine* de Lou Reed<sup>96</sup>, classé chez le disquaire dans la section populaire à la sous-section « rock ». Ce qui nous apparaît comme intrinsèquement *accessible* est plutôt intrinsèquement *familier* : cette caractéristique n'est pas une propriété de l'œuvre, mais le résultat d'un travail de pré-interprétation qui se fait de façon implicite parce que nous sommes *quotidiennement en contact avec ce type d'œuvres*, qui sont conçues *pour* un usage quotidien et fréquent. Mais le « mythe de l'accessibilité immédiate » est tenace,

---

<sup>94</sup> Là est la nuance : l'œuvre de *low art* comporte *une certaine part* d'accessibilité mais cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre est facile ou simpliste.

<sup>95</sup> Voir Goodman (1996, p. 89-95).

<sup>96</sup> C'était d'ailleurs la base de l'argument de Danto (c'est-à-dire l'expérience de pensée sur les carrés rouges) dans *La transfiguration du banal* (Danto 1989).

malgré que des facteurs culturels extérieurs aux œuvres jouent au contraire un rôle considérable en tant que condition de compréhension de ces œuvres. Bref, le caractère accessible des œuvres de *low art* ne dépend pas tant d'aspects liés à la *structure* des œuvres elles-mêmes, mais bien de circonstances contextuelles, ce que nous illustrerons ici par trois exemples.

D'abord, des facteurs historiques sont à prendre en compte : le caractère accessible d'une œuvre peut fluctuer avec le temps. Les peintres de la Renaissance peignaient sachant que tous connaissaient l'histoire sainte et que les symboles présentés dans les tableaux seraient compris de tous, peu importe leur origine sociale (Becker 1988, p. 73<sup>97</sup>). Aujourd'hui, seuls les spécialistes possèdent encore ce savoir ; ce qui était alors partie intégrante du bagage populaire est devenu aujourd'hui un élément de l'érudition avec le déclin de l'influence de l'Église. Cette « qualité » est donc très dépendante de facteurs extérieurs et peut difficilement faire office de caractéristique intrinsèque ou définitoire. Ensuite, il y a des considérations liées à l'origine géographique, ce qui est rejeté par Pouivet, lorsqu'il soutient que la littérature dite « de gare » appartient à un *genre* particulier (soit l'art de masse, qui se caractériserait par son universalité d'accès et sa facilité) et est par essence accessible à tous (Pouivet 2002, p. 24).

Considérons les romans policiers qui racontent les exploits du commissaire San-Antonio, exemple typique « d'art de masse » au sens où Pouivet l'emploie : ils sont produits et diffusés massivement grâce aux moyens industriels (format poche bon marché) et l'intrigue peut toujours être suivie par un lecteur moyen (ce « public hétérogène » auquel il fait référence). Or même dans ce cas, il ne suffit pas d'être locuteur du français pour comprendre adéquatement le texte : il faut être sensible à un

---

<sup>97</sup> Becker fait également une distinction entre public *occasionnel* et public *assidu* pour expliquer la fluctuation dans l'appréciation des œuvres (Becker 1988, p. 71-2).



certain type d'humour, il faut pouvoir décoder certaines références à la culture locale et à l'actualité pour comprendre certaines blagues et, surtout, il faut comprendre l'argot parisien de la deuxième moitié du vingtième siècle qui rend le texte passablement hermétique aujourd'hui. Puisque les termes et expressions de l'époque ne sont pas implantés dans ce qu'on pourrait appeler un français « international », le lecteur doit souvent présumer de leur signification en procédant par hypothèses, puisqu'il ne peut même pas avoir recours à un dictionnaire. Pour ceux qui se situent hors de cette zone linguistique étroitement circonscrite dans le temps et l'espace, il faut redoubler d'ardeur herméneutique : ce qui semble évident pour un lecteur français ne le sera pas nécessairement pour tous les lecteurs francophones. Là encore, la familiarité avec la culture dont sont issues ces œuvres joue un rôle et les conditions permettant une compréhension maximale sont plus nombreuses qu'il n'y paraît<sup>98</sup>.

Troisièmement, des considérations subjectives entrent en ligne de compte : même en ayant des compétences dans un domaine artistique donné, l'exigence de sens critique par rapport à ses *a priori* demeure. Avoir des compétences dans un domaine donné ne garantit pas que le jugement dans tous les domaines connexes seront justifiés et objectifs : l'exemple le plus spectaculaire est encore une fois celui d'Adorno. Il est communément admis par ses commentateurs que c'est l'absence d'une familiarité suffisante avec le jazz qui a mené à sa mésinterprétation complète du genre et on invoque souvent pour expliquer la sévérité de son jugement que ce dernier n'aurait été en contact avec du jazz édulcoré et commercial<sup>99</sup>. C'est quand même un comble

---

<sup>98</sup> Il est d'ailleurs assez fréquent que des formes d'expression populaires aient un aspect « hermétique » justement parce qu'elles s'adressent en premier lieu à une communauté restreinte (ce qui n'enlève toutefois rien à leur portée universelle).

<sup>99</sup> « ...rien n'indique que Adorno ait jamais entendu une performance jazz en direct ou qu'il ait été conscient de la profusion des types de jazz en vogue à l'époque; alors que sa critique semble décrire des aspects de cette sorte de jazz qu'on entend à la radio, elle passe à côté de toute évidence de la richesse de la tradition jazz, et est probablement, parmi ses travaux, ce qui est le plus durement critiqué. » [notre traduction] (Kellner 2002, p. 106-7 n. 6). Voir aussi Jimenez (1983, p. 415 n. 61).

que l'ignorance –reproche qu'on réserve habituellement au *vulgum pecus*– devienne, lorsque perpétrée par quelqu'un comme Adorno une excuse aux yeux de ses disciples. Cela illustre du moins en quoi même pour l'appréciation des œuvres les plus « simples et accessibles », une médiation (voire une interprétation) est nécessaire. Alors qu'un amateur familier avec le genre aurait su à la base distinguer le *bon* du *mauvais* jazz (et aurait probablement conclu avec Adorno que le jazz édulcoré est sans intérêt, se gardant en revanche de porter un tel jugement sur le genre entier), le vaste bagage théorique et la formation de compositeur que possédait le philosophe de Francfort n'étaient pas suffisants pour lui permettre d'éviter ce type d'erreurs. Le fait qu'une pratique ou un genre artistique soient facilement disponibles au sens où ils sont omniprésents dans la vie courante n'entraîne pas nécessairement que nous en ayons automatiquement une compréhension riche et adéquate : *entendre* n'implique pas nécessairement *comprendre*.

Bref, même si l'accessibilité devait être vue comme une caractéristique partagée par les œuvres de *low art*, cet élément ne saurait être employé pour les discréditer par comparaison au grand art, d'autant plus que ce trait n'est pas exclusif aux œuvres populaires ou de masse. Faire appel à ce critère nous obligerait à mettre dans le même sac la tragédie grecque, la musique de Mozart, le théâtre de Shakespeare, les films de Hitchcock, soit autant d'exemples manifestes d'œuvres complexes et riches mais dont la valeur peut être appréciée par un large public. Si ces œuvres ont finalement été reconnues pour leur valeur artistique malgré leur caractère « grand public », on ne saurait utiliser ensuite le même argument pour tracer une démarcation.

Cela nous mène à souligner l'autre difficulté liée à l'argument ontologique basé sur le critère d'accessibilité : on ne peut définir à l'aide de ce critère les œuvres de *low art* puisqu'une même œuvre peut changer de catégorie et demeurer tout aussi accessible en tant qu'œuvre de grand art. La hiérarchie entre les divers types de pratiques a

souvent été établie et maintenue sur la base de contingences historiques et de facteurs extra-artistiques : l'étanchéité des catégories n'est donc pas à l'abri d'une remise en question, notamment parce que le grand art fait fréquemment des emprunts à l'art populaire ou à l'art de masse. L'exemple le plus évident est évidemment celui du *pop art*, mais on peut aussi penser aux compositions de Bartók inspirées du folklore roumain, au menuet qu'on dansait à la cour (à l'origine une danse paysanne) et ainsi de suite. Comme le souligne Shusterman, des œuvres considérées à une époque donnée comme art populaire ont souvent été reclassées par la suite en tant que grand art : leur statut change souvent en raison de pressions culturelles dues aux contextes historiques. Les œuvres ne sauraient ainsi être catégorisées sur la base de critères comme celui d'accessibilité, puisque celui-ci est très relatif :

[...] les forces culturelles qui ont donné forme aux concepts d'art populaire et de divertissement changent sur le plan historique, tout comme l'extension de ces concepts et les frontières tracées entre eux et l'art sérieux. Les divertissements d'une culture (comme la tragédie grecque ou élisabéthaine) deviennent souvent les classiques du grand art d'une époque subséquente. Les nouvelles des soeurs Brontë et de Dickens étaient perçues à l'origine comme de la fiction populaire légère, et non comme les chefs-d'œuvre de la littérature qu'ils sont devenus aujourd'hui. [notre traduction] (Shusterman 2003, p. 292)

On peut ainsi avoir des réserves face à cette variante de l'argument ontologique tout simplement parce qu'il est difficile de cerner sur quoi elle porte. Non seulement les catégories ne sont pas étanches et il y a de nombreux emprunts, mais en plus, les commentateurs entretiennent une certaine ambiguïté<sup>100</sup>. L'ambiguïté qu'on constate sporadiquement dans l'emploi du terme « populaire » par exemple –et il est loin

---

<sup>100</sup> Par exemple, Greenberg distingue la culture populaire authentique du kitsch (pour diriger sa critique uniquement sur la seconde en raison de son manque d'originalité et sa simplicité), mais son analyse brouille la frontière de l'un à l'autre en fonction des thèses qu'il tente de défendre.

d'être seul à commettre cette erreur– fait en sorte que la distinction que lui-même tente d'établir entre les deux catégories artistiques est problématique.

#### 2.2.4 *Un art « pour la masse »?*

L'une des variantes les plus problématiques de l'argument ontologique apparaît lorsqu'on considère et évalue les œuvres en fonction du public qu'on lui attribue : le *low art* est dans ce cas défini comme un art « pour la masse ». En référant au concept d'art de masse, on tient généralement aussi pour acquis que la sensibilité esthétique de cette masse est déficiente, et que c'est l'œuvre qui est adaptée au public, et non l'inverse, attitude dénoncée par Mikel Dufrenne :

L'art n'est nullement attribué à la masse, il lui est destiné; masse s'écrit ici au datif et non au génitif. La relation [...] n'est pas conçue comme la relation en quelque sorte égalitaire, parce que réversible, de l'émetteur avec le récepteur. Le récepteur est considéré comme passif, et en tout cas incapable de produire à son tour. (Dufrenne 1974, p. 13)

Ce qui pose problème est qu'on présuppose d'emblée l'homogénéité et l'uniformité de la « masse ». Baser une catégorisation sur cet aspect constitue ainsi un découpage arbitraire, puisque ceux qui composent cette masse ne sont ni indifférenciés et ni indifférents (malgré ce qu'ont soutenu Greenberg, MacDonald et Pouivet<sup>101</sup>). Les œuvres d'art de masse sont toujours plus enracinées dans des cultures locales ou nationales qu'il n'y paraît : pour cette même raison, elles nécessitent souvent des mises en marché spécifiques. Par exemple, il y a quelques années, une chaîne de magasins vendait au Québec des coffrets vidéo de la série télévisée *The Simpson* en

---

<sup>101</sup> Selon cette perspective, une œuvre d'art de masse doit «être intelligible et appréciable à Paris, Bombay, Johannesburg ou Manille» (Pouivet 2003, p. 23).

« version française ». Constatant que la version traduite était celle destinée à la France (donc une traduction si différente de celle à laquelle ils s'étaient attachés qu'elle était sans intérêt pour le public québécois) les consommateurs se sont plaints massivement. Au-delà des divergences d'accent, de vocabulaire et de débit, il y a dans la langue tout un monde de référence qui est impliqué dans une traduction, ce qui fait en sorte que la spécificité culturelle du récepteur joue un rôle dans la façon dont l'œuvre sera reçue. Contrairement à ce qu'affirme Pouivet, qui affirme que les œuvres de masse peuvent circuler planétairement grâce à une « simple » traduction (Pouivet 2006, p. 25-27), il apparaît que les collectivités qui reçoivent les œuvres veulent se reconnaître à un degré ou un autre dans les œuvres qui leurs sont présentées, ce qui implique un véritable travail d'interprétation. D'autre part, on a beau employer le concept de masse pour faciliter la référence à une collectivité, les raisons pour lesquelles des gens s'identifient à une œuvre, un groupe ou un réalisateur peuvent différer de beaucoup :

Les gens n'interprètent pas simplement la musique de façon différente : ils l'utilisent différemment aussi. Une adolescente, un universitaire et un travailleur de la construction peuvent apprécier The Police, Prince ou Van Halen, mais chacun pour des raisons différentes. Il n'y a, à plus forte raison, aucune correspondance nécessaire entre la signification attribuée par quelqu'un à un genre ou un texte et sa façon de l'utiliser. [notre traduction] (Grossberg 1990, p. 113)

Notons que si la diffusion massive permet de rejoindre un large public n'implique pas que tous les membres de ce public interprètent l'œuvre de la même façon ; qu'une œuvre soit commercialisée à grande échelle est secondaire par rapport à sa signification. Bien que Grossberg n'insiste pas sur cet aspect, il est sous-entendu que pour une même œuvre, non seulement différentes interprétations sont possibles, mais en plus, les fonctions que ces œuvres peuvent remplir peuvent être aux antipodes (par exemple, certaines musiques comme le jazz ou le rock ont servi des fonctions

émancipatoires pour certains groupes sociaux, même si pour d'autres, elles ne sont vues que comme des produits commerciaux ou de simples moyens de « passer le temps » (Pouivet 2003, p. 201).

Ainsi, utiliser des concepts comme celui « d'art de masse » pour circonscrire une catégorie artistique occulte le fait que les individus qui composent cette « masse » ont des préférences, des valeurs, des raisons d'apprécier certaines œuvres ou formes d'art plus que d'autres. Les individus ne sont pas passifs au point d'être incapables de formuler leur propre jugement<sup>102</sup> et ne sont pas nécessairement incultes au point de ne pas être capables de reconnaître les défauts de certaines œuvres qu'ils aiment (ou encore de ne pas savoir faire la différence entre ce qu'ils aiment et ce qui est d'une grande valeur artistique<sup>103</sup>). Bref, le caractère purement abstrait de cette notion de « masse » devrait nous dissuader d'accorder trop d'importance au terme, puisque gommer de la sorte les particularités des groupes sociaux permet certes de s'y retrouver plus facilement, mais aux dépens de la précision. Le terme ne peut référer à un ensemble d'individus que de façon biaisée; d'ailleurs, pour Dufrenne, la « masse » à laquelle les théoriciens réfèrent n'existe tout simplement pas :

[il] y a d'abord une première raison pour refuser la notion d'art de masse. C'est que la masse à laquelle il est destiné n'existe pas. Certes les opérations qu'on peut dire de massification sont bien réelles; mais d'une part, les opérations théoriques, qui définissent une masse comme ensemble, ne constituent qu'un objet conceptuel, abstrait; d'autre part, les opérations pratiques

---

<sup>102</sup> « La preuve en est qu'il garde son pouvoir de choix : le lecteur de romans policiers a ses auteurs préférés, le client du cinéma n'absorbe pas indifféremment n'importe pas n'importe quel film; si le système de distribution ne lui permet pas toujours de choisir, il garde au moins sa liberté de jugement; qu'il n'ait pas le choix ne signifie pas qu'il n'ait pas de goût. » (Dufrenne 1974, p. 23).

<sup>103</sup> Dufrenne conclut que « si c'est bien la masse qui fait le succès de l'art de masse, mais plus librement peut-être qu'on ne le croit. » (Dufrenne 1974, p. 23). Il ajoute par ailleurs que « le récepteur n'est pas toujours si fasciné qu'il ne puisse réagir aux images qu'on lui propose et leur opposer son expérience vécue du réel, il n'est pas plus dupe que l'enfant qui lit un conte de fées... » (Dufrenne 1974, p. 22-23).

qui induisent un processus concret de massification ne réussissent pas totalement.(Dufrenne 1974, p. 20-21)

Vu son caractère trop abstrait, la notion de masse ne peut au mieux qu'être utile « pour faire court » (Dufrenne 1974, p. 21) puisque réduire une collectivité à une entité numérique, c'est la colorer qualitativement d'emblée avant même d'évaluer ses caractéristiques réelles<sup>104</sup>, tout en prenant pour acquis que cette collectivité aurait en commun de faire preuve de « manque de goût ». On présuppose l'incompétence des classes populaires pour poser des jugements esthétiques adéquats, ce qui est « confirmé » par un certain type d'études sociologiques (qui montre que les classes populaires ont une propension à adopter un point de vue moral ou technique pour évaluer les œuvres, alors que ce n'est pas toujours pertinent pour « *apprécier la réalité esthétique de l'objet* »). Là encore, on ne saurait en tirer une généralisation :

Ce diagnostic d'incompétence des individus observés est acceptable tant qu'il relève de l'incapacité de certains individus, par manque d'expérience d'une situation artistique, à agir adéquatement dans cette situation. Il ne l'est plus lorsqu'il est généralisé et utilisé comme un moyen de disqualification culturelle du jugement d'individus considérés indépendamment des situations. (Leveratto 2000, p. 112)

Leveratto relève cette erreur fréquente, à savoir conclure à une incompétence de certaines personnes pour juger de l'art, sur la base de leur origine sociale ou de leurs caractéristiques personnelles. En effet, catégoriser des œuvres d'art en fonction du public auquel elles sont soi-disant destinées, c'est tomber dans le sophisme *ad hominem*, et ne peut par conséquent être d'aucune aide pour « cartographier » la pratique artistique.

---

<sup>104</sup> Voir Schaeffer (1996, p. 185 et suiv.) de même que Zask (2003, p. 2-6).

## 2.3 Deux poids, deux mesures : utilité et « commerciabilité »

On distingue souvent le grand art du reste sur la base d'un appel au caractère intéressé du *low art*, faisant référence soit à l'utilité ou un profit financier qu'il génère. L'un des problèmes de la position standard est qu'elle postule, sans pour autant démontrer de façon convaincante, l'incompatibilité entre intérêt financier et valeur artistique. Nous tenterons donc de voir dans les prochaines sections :

- 1) si le *low art* prête le flanc à une telle critique, c'est-à-dire si le *low art* est bel et bien une pratique basée sur l'intérêt financier ou l'utilité ;
- 2) si le grand art est pour sa part à l'abri des mêmes critiques, à savoir si le grand art est par définition à l'abri de ces considérations.

Répondre « non » à une seule des deux questions serait suffisant pour conclure que la dévaluation du *low art* sur la base d'une critique du caractère intéressé s'avère être un sophisme du « deux poids deux mesures ». Une réponse négative aux deux questions fera ressortir à quel point il est problématique de tracer une distinction ontologique entre le grand art et le reste sur la seule base de l'appel à des critères d'utilité ou de désintéressement. Nous concluons en montrant en quoi un éventuel caractère utile ou même vénal n'empêche pas le fonctionnement *artistique* d'un artefact, et peut au contraire dans certains cas représenter un apport positif.

### 2.3.1 Art et intérêt financier : l'héritage kantien et l'autonomie de l'œuvre d'art

Il serait évidemment naïf –et surtout malhonnête– de tenter de nier que bien des œuvres de *low art* sont produites en fonction d'exigences de commercialisation qui peuvent affecter leur contenu et par conséquent leur valeur artistique. Nul besoin de



rappeler que nombre d'œuvres d'art de masse ne méritent effectivement pas qu'on s'y attarde : plusieurs se réduisent à des produits de consommation qui ne durent à peine que le temps d'une mode ou ne doivent effectivement leur existence qu'à l'appétit de gens d'affaires et la science des publicitaires. Les amateurs qui apprécient ces œuvres font effectivement dans bien des cas preuve d'un flagrant manque de goût, de sensibilité esthétique ou de connaissances artistiques. Cela dit, on ne saurait toutefois réduire l'ensemble du phénomène à cette pointe d'iceberg, puisque affirmer qu'une œuvre d'art de masse *ne peut pas* être intéressante artistiquement parce qu'elle est destinée à des fins commerciales tient plus souvent qu'autrement du procès d'intention ou du double standard.

Plusieurs des reproches actuels à l'endroit du *low art* sont devenus plus apparents à partir du moment où l'influence conjuguée d'une distorsion de la pensée kantienne et du romantisme s'est implantée dans la réflexion en ontologie de l'art. En effet, le tournant subjectiviste survenu à l'époque des Lumières s'est accompagné d'une autonomisation de l'œuvre d'art (à l'image de celle des individus) : cette idée chère aux romantiques se trouve déjà chez Moritz qui définit l'œuvre comme totalité autosuffisante (Todorov 1977, p. 141). En insistant sur la scission entre le beau et l'utile et entre l'éthique et l'esthétique, Moritz se présente donc comme figure séminale du romantisme<sup>105</sup> : « Totalité » et « Beau » deviennent synonymes et chaque œuvre est désormais conçue comme sa propre fin (Todorov 1977, p. 187-190<sup>106</sup>).

L'œuvre d'art s'affranchit progressivement de contraintes telles que l'imitation fidèle du modèle ou encore sa fonction de véhicule pour certaines idéologies –par exemple, la foi chrétienne au Moyen-Âge (Todorov 1977, p. 178). L'esthétique se développe,

---

<sup>105</sup> Autres candidats possibles, selon Todorov : Herder, Rousseau, Vico, Shaftesbury, mais seul Moritz est désigné comme figure d'influence par les romantiques (Todorov 1977, p. 179-180).

<sup>106</sup> Pour sa part, Novalis insiste sur la distinction arts *purs*/arts *appliqués* (Todorov 1977, p. 206).

toutes proportions gardées, alors qu'on peut observer un retrait de la rhétorique : si le cadre constitué par cette dernière a pu au fil des siècles servir de point de référence et de modèle pour la production artistique (surtout littéraire), elle décline avec le tournant subjectiviste moderne, dont le reflet se dessine dans l'autonomisation croissante de l'œuvre d'art (Todorov 1977, p. 141). Kant avait pour sa part déjà jeté les bases théoriques sur lesquelles ces transformations pourraient opérer, en imposant l'idée qu'on ne peut argumenter à propos du jugement de goût. Puisqu'il n'y a pas de règles pour juger du beau, le jugement de goût ne peut donc être objectif. Il défend par contre l'existence de règles de production de l'art, ce qui l'autorise à faire l'apologie de l'originalité et du génie : le génie n'est pas soumis aux règles, mais sert d'exemple (Mortier 1982, p. 109). Mais en refusant d'expliquer en quoi consiste ce génie auquel il accorde tant d'importance, la théorie kantienne « *encourage ainsi une sacralisation de l'artiste et favorise une conception mystique de son travail et de son interprétation* » [italiques de l'auteur] (Mortier 1982, p. 111). En bout de ligne, elle contribue davantage à marginaliser l'art, puisque celui-ci ne cadre pas avec les exigences de sa théorie critique :

Loin d'être une promotion du génie littéraire ou artistique, la théorie kantienne pourrait bien être surtout une tentative de marginalisation appliquée à un phénomène devant lequel la méthode critique se révèle inadéquate ou inopérante. (Mortier 1982, p. 111)

Quoi qu'il en soit, ces distinctions vont ensuite s'imposer durablement dans la conception courante de l'œuvre d'art. Nous sommes encore très romantiques (Todorov 1977, p. 200) et attachés aux distinctions héritées de la philosophie kantienne, dont l'influence se répercute encore aujourd'hui dans plusieurs domaines (et ce, malgré que l'interprétation que nous en faisons aujourd'hui ne soit pas toujours

entièrement fidèle à la pensée de l'auteur<sup>107</sup>). Par exemple, le fait qu'un objet soit conçu dans un contexte désintéressé apparaît souvent comme une (sinon la principale) condition à la toute reconnaissance de ses qualités artistiques (Leveratto 2000, p. 133). Ce désintéressement implique non seulement une distance avec toute fonction utilitaire ou considérations monétaires (par exemple, ce serait une erreur de penser qu'un tableau est intéressant *parce* qu'il vaut une fortune sur le marché de l'art) mais aussi une méfiance face à ce qui peut entretenir un rapport de près ou de loin avec ces aspects. Du même coup, l'interdiction pour l'objet d'art d'être un objet utile se transmutera en l'opprobre sur l'objet d'art produit à partir des moyens techniques industriels (la technique industrielle étant associée à la production de biens utiles), jusqu'à s'ériger en « lieu commun philosophique »<sup>108</sup>.

À mesure qu'elle s'étendra hors de sa stricte acception kantienne, l'idée de désintéressement jouera un rôle important dans la mesure où elle permet de distinguer le simple plaisir (subjectif et qui peut *légitimement* être lié à l'utilité de l'objet) du jugement de goût (analogue à un jugement objectif parce qu'il est intersubjectif). Elle s'imposera de façon durable dans l'esthétique classique, même si, à l'origine, Kant ne cherchait pas à la base à résoudre des tensions internes de l'ontologie de l'art, mais plutôt à atteindre une formulation du jugement de goût qui permettrait de renforcer son système et en assurer la consistance (Schaeffer 2000, p. 3<sup>109</sup>). Le courant romantique reprendra certains de ces thèmes pour des raisons très différentes : résistant aux agressions de la modernité par diverses formes de « fuite » (glorification du passé ou des paradis artificiels et d'un monde idéal, etc.). Il valorisera un art

---

<sup>107</sup> Par exemple, voir Carroll (1998, p. 90) à propos de la mauvaise lecture de Kant par Greenberg.

<sup>108</sup> « *C'est ce qui explique la récurrence du lieu commun philosophique du danger de la technique dans les débats cultivés sur l'art contemporain. Il s'éclaire par le fait que la considération de l'utilité de l'objet contredit le premier critère d'identification du beau, qui est qu'il nous procure un plaisir désintéressé, et nous interdit de reconnaître la fonction esthétique de l'objet.* » (Leveratto 2000, p. 135).

<sup>109</sup> Voir également Pouivet (2002, p. 74).

éloigné le plus possible des considérations matérielles, ce qui mènera à rejeter les productions qui visent à satisfaire un marché ou les objets utilitaires rattachés aux vicissitudes de la vie quotidienne. La quête pour une autonomie de l'art s'intensifie à partir du vingtième siècle et s'impose solidement dans le discours théorique en tant que condition nécessaire. L'art sera dissocié de façon stricte des considérations plus prosaïques (à l'exception de certains courants toutefois)<sup>110</sup>.

Mais bien que la pratique artistique ait veillé depuis longtemps à s'émanciper de la conception classique de l'art, nous –en tant que théoriciens ou simples amateurs – n'avons pas nécessairement rejeté les principes qui orientaient celle-ci. En fait, l'héritage de la philosophie allemande<sup>111</sup> qui a cimenté la croyance en cette nécessité d'un caractère désintéressé de l'art, de même que les critiques virulentes sur les dangers de son instrumentalisation potentielle ont contribué à maintenir la distinction entre différents types de pratiques artistiques. Pourtant, cette incompatibilité entre art et considérations pratiques en tant que condition nécessaire est récente. Selon Novitz, du Moyen-Âge aux *swinging sixties* on avait –mis à part l'épisode de l'éruption de la vogue de l'*art pour l'art* au dix-neuvième siècle– aucun scrupule à employer divers médiums artistiques pour faire passer une idée, un message, ou remplir une quelconque autre fonction utilitaire (Novitz 1992, p. 120).

---

<sup>110</sup> « *Tel est le statut messianique de l'art à venir depuis la théorie romantique jusqu'aux avant-gardes radicales du XXe siècle et à leurs porte-parole philosophiques. Pendant cette période longue de près de deux siècles, l'attente d'un changement historique de grande envergure s'est régulièrement portée sur les signes annonciateurs des œuvres d'art novatrices où l'on pensait déceler l'indice d'un tout-autre.* » (Rochlitz 1994, p. 119).

<sup>111</sup> Rochlitz ajoute que Kant « *s'enferme dans le dilemme d'une « nécessité subjective », qui permet à chacun, envers et contre toute raison, de maintenir son goût personnel. En même temps, à travers l'« Idée esthétique », il fait miroiter, bien au-delà de ce lien, un rapport au « suprasensible » ou à l'absolu, que notre raison ne peut connaître. C'est ainsi que positivistes aussi bien que romantiques ont pu se réclamer de Kant* » (Rochlitz 1994, p. 127).

D'ailleurs, nos présupposés en matière d'évaluation de l'œuvre d'art sont relativement récents : c'est à l'âge moderne que se développe, grâce à l'apparition de la critique, une approche évaluative de la peinture qui contribue à l'intellectualiser (soit en faire un art *libéral*) et qu'apparaissent les notions de jugement de *goût* et de *public* (Heinich 1993, p. 134-5). Celui-ci a accès pour la première fois aux meilleures œuvres d'art (notamment grâce à l'apparition des salons) depuis l'interdit de commercialisation lié à la professionnalisation. Les œuvres ne sont plus confinées aux résidences de leurs propriétaires, mais montrées dans un espace public où leur contact n'est plus conditionnel à l'achat. Dès lors, le rapport à l'art peut contourner la médiation pécuniaire puisque le véritable artiste n'a pas besoin d'être commerçant et le véritable amateur d'art n'a pas besoin d'être collectionneur. Art et argent apparaîtront par la suite de plus en plus incompatibles. Historiquement, cette situation peut ainsi s'expliquer aussi par le fonctionnement de certaines institutions de l'art : bien que la spéculation autour de l'art apparaisse au dix-neuvième siècle (Monnier 1991, p. 119), une incompatibilité entre art et intérêt financier était présente dès le dix-huitième siècle. Avec la professionnalisation de la pratique artistique, la rétribution financière –trop associée aux métiers– acquiert une connotation péjorative. La rétribution la plus prestigieuse deviendra alors la *renommée* de l'artiste; par comparaison, elle fait de la rétribution financière le symbole d'un manque d'authenticité :

Sérieux et sincère, l'artiste authentique doit être également désintéressé. Entièrement dévoué à l'intérêt de l'art, il ne peut accepter d'avantages matériels (argent) ou immatériels (honneurs) que comme conséquence méritée de son travail ou de son talent, mais surtout pas à titre de motivation première de son activité : c'est là, pour le sens commun, l'une des définitions constitutives des activités de création. [nous soulignons] (Edelman & Heinich, 2002, p. 190)

Le mode de rétribution et les critères d'excellence invoqués influent donc sur le statut des pratiques artistiques et sur la perception des œuvres. Il faut, pour être considéré comme un véritable artiste éviter certains comportements, dont la recherche de rétribution monétaire et ce qui l'accompagne (Heinich 1993, p. 109<sup>112</sup>). L'occultation du lien entre la pratique artistique et les considérations matérielles qui y sont rattachées contribue à conférer à l'œuvre son caractère « glorieux », ce qui ajoute au prestige de l'artiste et à la valeur de ses œuvres sur le plan intellectuel. L'œuvre véritable se distingue alors d'autant plus du travail de l'artisan et de son caractère so-disant strictement mécanique et utilitaire. Bien sûr, la gloire de l'artiste fera grimper le prix de ses œuvres, mais c'est une autre forme de rétribution qui est privilégiée dans ce que Heinich appelle le « régime de renom ». L'interdiction de tracer un lien entre valeur monétaire et valeur artistique visant à protéger la noblesse de la pratique artistique entraînera par la force des choses une croyance en l'incompatibilité de ces deux valeurs :

[...] la gloire est synonyme d'inflation monétaire autant que de rétribution non monétisée. D'où la nécessité, en régime de renom, de désinvestir les formes matérielles de rémunération, autrement dit les sanctions financières de son travail, au profit d'un investissement accru de cette rétribution à la fois immatérielle, instable et intransportable –parce que directement attachée à la personne– qu'est le renom, la réputation ou la gloire. (Heinich 1993, p. 108)

Cela est d'autant plus paradoxal que, à l'époque moderne comme aujourd'hui, la reconnaissance artistique entraîne souvent une montée en flèche de la valeur

---

<sup>112</sup> « Les modes de rémunération en vigueur confirment ainsi la coprésence –déjà constatée à propos des institutions, du marché et de l'enseignement– de trois pôles de définition des activités : le pôle du « métier », qui indexe la rétribution sur le critère matériel et stabilisé du produit; le pôle de la « profession » ou de l' « office », qui l'indexe sur le critère relativement standardisé du poste [...]; et le pôle de l' « art », qui l'indexe sur le critère fluctuant, immatériel et dépersonnalisé du nom acquis par le créateur. » (Heinich 1993, p. 107).

monétaire de l'œuvre. Actuelle, la corrélation entre les deux est toutefois proscrite : s'intéresser au succès commercial d'une œuvre par exemple comme signe de la valeur artistique est mal vu<sup>113</sup>. Or ce sont justement ce genre de considérations historiques et sociologiques qui s'insèrent subrepticement dans le bagage de pré-supposés du philosophe et lui font voir une nécessité là où il y a contingence, comme dans le cas de l'antinomie entre commerce et art.

En effet, certaines pratiques comme l'art de masse sont abordées en tant que genre à part par les théoriciens en raison de leur succès commercial, ce que résume la formule de Greenberg selon laquelle le kitsch « *ne prétend rien exiger de ses clients, si ce n'est leur argent* » (Greenberg 1988a, p. 16-17). Affirmant que « l'art de masse n'est pas *humaniste* », Pouivet va dans le même sens en soutenant que le rapport à l'argent serait un *trait distinctif* de l'œuvre d'art de masse :

[L'art de masse] ne s'adresse pas aux facultés cognitives, sensibles et intellectuelles, spécifiques de l'être humain, mais à des caractéristiques accidentelles des hommes vivant dans certaines conditions techniques et sociales. Il s'adresse à leur pouvoir d'achat. La réussite d'une œuvre d'art de masse va être mesurable au nombre d'acheteurs... (Pouivet 2002, p. 46)

Les œuvres d'art de masse –comme bien des œuvres d'art populaire– sont vues comme des productions visant d'abord et avant tout un profit financier ou une fonction pratique telle que le divertissement, contrairement au grand art qui serait, lui, l'expression désintéressée d'une individualité créatrice destinée à l'élévation de l'âme. Il semble donc qu'on attribue à l'art de masse et à l'art populaire (en plus de leur soi-disant manque d'originalité) les caractéristiques jadis attribuées aux métiers (Heinich 1993, p. 107). Dans un contexte où il est mal vu d'exprimer la valeur

---

<sup>113</sup> « *Le contexte intellectuel contemporain interdit, en effet, d'admettre la légitimité pratique de la mesure de la qualité artistique procurée par le marché, mesure que certains ne craignent pas d'assimiler à un crime contre l'humanité* » (Leveratto 2000, p. 70).

artistique sous la forme monétaire, les œuvres suspectées d'avoir été produites en vue d'une rétribution financière seront systématiquement dévaluées pour cause de manquement à l'éthique implicite du monde de l'art. La poursuite d'intérêts financiers attribuée aux créateurs de *low art* sera ainsi l'un des critères fréquemment évoqués pour justifier non seulement la dévaluation artistique mais aussi la distinction ontologique entre un art véritable et un pseudo-art. Ce que Heinich décrit à propos du statut du peintre à l'âge moderne –c'est-à-dire l'importance d'une rétribution sous une forme autre que monétaire qui fait foi des mérites de l'œuvre sur le plan intellectuel– se produit également au sein des autres disciplines.

Mais si on peut comprendre, à la lumière de ce qui vient d'être exposé, que le lien entre le *low art* et la dimension commerciale comporte un caractère suspect en raison d'habitudes de pensée bien ancrées, nous ne sommes pas autorisés en revanche à conclure à une absence de valeur artistique. Cela est d'autant plus problématique que l'art de masse, par exemple, se démarque par l'absence de tabou quant au fait qu'il est souvent vu seulement comme un bien de consommation. Dans la musique populaire, des titres de disques tels que *Strictly commercial* et *We're Only in it for the Money* de Frank Zappa et *For sale* des Beatles sont de bonnes illustrations de l'absence de pudeur quant à l'aspect commercial. Or, le fait que dans le *low art* cette règle soit *délibérément* transgressée en raison des modes de diffusion empruntés par les œuvres ne change rien aux yeux de ses détracteurs au caractère « suspect » du *low art*. L'idée que nous nous faisons de l'art est si fortement conditionnée par une tradition basée sur l'idéal d'un art désintéressé incompatible avec toutes considérations financières qu'à première vue, un art véritable semble tout simplement incompatible avec les pratiques courantes dans le *low art*, comme le potentiel de commercialisation résultant de la reproduction à large échelle.



L'idée d'un « monde de l'art » à part est donc solidement implantée et conditionne notre évaluation des œuvres : celles qui sont rattachées à des considérations pratiques ou financières se verront plus difficilement reconnaître un statut artistique –ce qui s'applique non seulement au *low art*, mais aussi à d'autres formes d'art liées à des considérations pratiques, par exemple, l'art engagé. Pourtant, les entreprises culturelles ne sont pas une réalité extérieure à l'activité artistique ou de simples organisations économiques incompatibles avec le processus de création artistique<sup>114</sup>. Au contraire, c'est en partie grâce au partenariat avec l'entreprise culturelle que le travail de l'artiste –peu importe la catégorie– peut bénéficier d'un moyen de reconnaissance légale et de protection économique. Ce partenariat permet aussi la diffusion des œuvres au-delà du cercle immédiat de l'artiste et donc une plus grande valorisation des travaux et des talents (Leveratto 2000, p. 213).

Il est d'autant plus difficile de distinguer radicalement l'art de masse du grand art sur la base de ce critère (l'intention de commercialisation) que celui-ci est aussi soumis aux lois du marché. L'art qui se targue de ne pas être asservi aux contraintes matérielles (comme le serait supposément l'art de masse) est de fait pris dans les rouages du système économique, notamment via la spéculation entourant les noms connus qui influe sur les prix des œuvres, le système de droits d'auteur<sup>115</sup>, les droits de reproduction, etc. L'activité des artistes est donc aussi intéressée : l'artiste « véritable », à l'instar du commun des mortels, est soumis aux vicissitudes de la vie terrestre<sup>116</sup>. La montée en flèche de la valeur monétaire de certaines œuvres, pourtant

---

<sup>114</sup> Sur le caractère suspect de l'entreprise culturelle, voir Leveratto (2000, p. 211).

<sup>115</sup> Voir Edelman et Heinich (2002) pour une analyse de ces questions.

<sup>116</sup> Danto évoque par exemple le marché de l'art florissant des années quatre-vingts avec les années d'austérité de la décennie suivante, disant avec une pointe de cynisme : « *Les artistes qui s'attendaient à un niveau de vie qui leur assurerait demeures princières et restaurants opulents en sont réduits à se battre pour trouver un poste d'enseignant leur permettant de surmonter une période de crise...* » [nous soulignons] (Danto 2000, p. 50).

créées dans un esprit de désintéressement, n'affecte pas leur valeur artistique : nous trouvons acceptable et *normal* qu'un artiste cherche à vendre ses œuvres en les exposant dans une galerie (Novitz 1992, p. 37). On ne saurait alors reprocher aux artistes populaires de faire de même.

Ne pas avoir l'habitude de concevoir l'œuvre de grand art sous l'angle de sa valeur marchande ne signifie donc pas que cet aspect n'affecte pas l'œuvre : à partir du dix-neuvième siècle, le rapport entre art et dimension commerciale se fait de plus en plus apparent. Il s'accompagne d'une montée de méfiance et de cynisme envers le grand art désormais vu comme une pratique essentiellement ésotérique, voire une curiosité, qui, comme le souligne Novitz, devient indissociable de sa valeur monétaire :

La distinction entre la valeur artistique et économique s'est en fait effondrée. L'étiquette de prix est désormais intimement greffée à l'œuvre, ce qui, bien sûr, a sonné le glas de l'idéal du grand art du dix-neuvième siècle. Il n'était désormais plus possible de distinguer le grand art des arts populaires sur la base de pures valeurs artistiques imperméables aux déterminations économiques. [notre traduction] (Novitz 1992, p. 39-40)

Bref, ce n'est pas tout de souligner que le mariage entre art et art des affaires ne devrait pas mener d'entrée de jeu à une distinction conceptuelle entre *high* et *low art* (qui aboutit en plus à une dévaluation de ce dernier). Un tel concubinage est présent dans le grand art également : celui-ci n'est pas à l'abri des pressions extérieures et est également affecté par les contraintes matérielles liées aux transformations politiques, économiques et sociales (Monnier 1991, p. 89). Mais curieusement, bien que le statut d'œuvre d'art et le statut de marchandise soient concomitants dans la majorité des œuvres de grand art, cela n'entraîne pas un verdict aussi dur que celui qu'on rend généralement à propos de l'art de masse. Les cas sont nombreux et éloquentes : on peut penser aux sérigraphies et tirages photographiques d'artistes réputés, considérés comme des œuvres à part entière, même si elles sont produites d'abord et avant tout

pour être vendues. L'urinoir de Duchamp, par ailleurs, a acquis au fil du temps une surprenante propriété d'ubiquité à mesure que des répliques –non seulement des répliques photographiques, mais d'autres exemplaires en porcelaine– ont été « autorisées » par Duchamp.

Le statut de marchandise de ces derniers ne modifie donc pas leur valeur ou leur statut artistique : nul n'oserait soutenir qu'une sérigraphie manque d'originalité ou devrait se voir retirer son statut d'œuvre d'art sous prétexte qu'elle aurait été reproduite afin d'être revendue. Le fait qu'on ait reproduit en si grand nombre les fameuses *Boîtes Brillo* produites par Warhol n'a pas empêché qu'on les prenne au sérieux dans le monde de l'art, ni fait chuter leur prix pour autant. Bien sûr, on pourrait rétorquer que ces œuvres (reproductions, sérigraphies, etc.) ne sont pas à strictement parler des *marchandises* et qu'on ne saurait y voir une fonction commerciale à proprement parler. Puisqu'elles sont produites d'abord pour rendre le travail d'un artiste accessible à un plus grand nombre d'individus, on devrait parler de quelque chose qui s'apparente à l'idée goodmanienne d'*activation*<sup>117</sup> de l'œuvre d'art, plutôt qu'à une commercialisation. Mais bien que l'activation d'une œuvre soit accrue lorsque plusieurs reproductions authentifiées sont disponibles dans des endroits différents, cela ne change rien au fait que concrètement, des raisons financières interviennent dans les prises de décision autour de la reproduction de ces œuvres, qui deviennent par le fait même, des marchandises à part entière.

Se peut-il que nous ayons été jusqu'ici trop absorbés par la dimension commerciale du *low art* pour voir qu'on trouve également un tel rapport entre le commerce et le monde du grand art ? Il n'y a pas de raison de poser une incompatibilité logique entre valeur artistique et valeur marchande : même dans l'éventualité où la fonction commerciale orienterait à elle seule la production d'œuvres d'art de masse, cela ne

---

<sup>117</sup> Ensemble des activités nécessaires au fonctionnement esthétique de l'artefact.

serait pas pour autant suffisant pour prouver leur absence de valeur et justifier qu'on leur refuse un plein statut d'œuvre d'art (Pouivet 2003, p. 84). Les développements en matière de technologies de reproduction ne sont donc pas à pointer en tant que cause unique du désenchantement du monde de l'art ou de son asservissement au capitalisme, contrairement à ce qu'on trouve par exemple chez Greenberg (qui soutenait que le *kitsch* n'est possible qu'à partir d'un *pillage* pur et simple de l'art véritable<sup>118</sup>). Ce n'est pas qu'avec le développement de l'art de masse qu'est apparue la dimension commerciale de l'œuvre d'art, bien qu'elle se soit évidemment intensifiée par ce processus : ces dernières ont toujours été des marchandises. Pouivet cite en exemple les toiles de La Tour, autrefois attribuées à tort à d'autres peintres, ce qui a pu être corrigé grâce aux documents relatifs aux transactions commerciales<sup>119</sup>. Or ces documents révèlent aussi un autre aspect des activités de La Tour, à savoir la dimension financière de son activité artistique :

On parle parfois de la « peinture mystique » de La Tour [...]. Pour autant, tout cela, « mystique » comprise, avait un prix. Nul doute que La Tour peignait aussi et peut-être même surtout pour gagner un argent dont des documents montrent qu'il ne le laissait pas indifférent, pas moins qu'aujourd'hui un actionnaire de Vivendi Universal » (Pouivet 2003, p. 83)

La spéculation autour du monde de l'art joue un rôle non négligeable dans la reconnaissance artistique : il y a toujours eu une forme de commercialisation inhérente à la pratique artistique, malgré les efforts faits pour minimiser celle-ci. Par exemple, si on conçoit généralement d'abord les salons comme un lieu d'exposition, ces derniers remplissaient également une fonction de vente. Leur tenue permettait de

---

<sup>118</sup> « La condition préalable à l'avènement du kitsch, condition sans laquelle il ne pourrait exister, c'est la présence d'une longue et riche tradition culturelle dont il peut détourner les découvertes, les connaissances et la conscience historique d'elle-même à son profit. » (Greenberg 1988, p. 17).

<sup>119</sup> Bach travaillait aussi sur commande à une cadence assez accélérée, ce qui ne nous empêche pas d'accorder la plus grande valeur à son œuvre.

présenter des œuvres à un public (ils étaient en cela un événement « populaire »), mais ils servaient surtout d'intermédiaire pour la vente de ces œuvres dans la période de transition entre mécénat et marché spéculatif (Monnier 1991, p. 103-106). Cet exemple montre bien en quoi le caractère accessible et populaire, la dimension commerciale et l'excellence artistique sont autant d'aspects des œuvres qui sont reliés les uns aux autres et non des phénomènes en vase clos. Les habitudes d'achat des collectionneurs et amateurs d'art ont historiquement contribué à la sanction académique puisque avec le temps, l'influence des marchands devenait considérable (Monnier 1991, p. 141; 212).

Les théoriciens omettent généralement de souligner que le marché dans certains milieux a pris progressivement la place des institutions (académies et salons) : on répugne d'ailleurs souvent à admettre que les milieux artistiques ont été stimulés par ce changement (Monnier 1991, p. 219<sup>120</sup>) et que le marché a repris le relais quand les institutions ont laissé choir le support aux artistes. La crainte de voir la pratique artistique asservie aux diktats du capitalisme a toujours été justifiée, mais on est malheureusement forcé d'admettre que c'est en partie ce même marché qui a permis sa survie. Bref, le maintien d'un rapport étroit avec le commerce est loin d'être exclusif au *low art* : il est bel et bien présent également dans le grand art, bien que moins apparent. De plus, puisque la valeur marchande qui découle de la rareté suscite souvent davantage notre curiosité et notre intérêt que le contexte de production ou la composition, l'appréciation esthétique repose souvent sur des considérations qui sont loin d'être désintéressées (Novitz 1992, p. 38-40).

Le rapport à des contraintes financières ne saurait être vu comme essentiellement négatif : bien au contraire, il a souvent un impact positif pour le développement des

---

<sup>120</sup> Monnier fait référence aux industriels (enrichis après les grandes guerres) qui ont fait littéralement exploser les marchés de l'art.

pratiques elles-mêmes. Par exemple, les fonctions éducatives et commerciales cohabitent souvent dans certaines pratiques apparues grâce à l'industrialisation et au développement du commerce. La presse et la littérature populaires qui apparaissent au dix-neuvième siècle ont beau être en bout de ligne à la merci des retombées publicitaires, il demeure que la volonté de faire découvrir, de vulgariser et d'ouvrir des horizons nouveaux aux yeux d'un tout nouveau lectorat est loin d'être accessoire (Biddiss 1980). La dimension commerciale des œuvres apparaît ainsi non seulement comme un moindre mal puisque dans nombre de cas, c'est le seul moyen par lequel elles peuvent être diffusées. Avant que le cinéma d'art soit développé, il a fallu développer la technique et les réseaux de diffusion ; avant que le livre de poche rende la littérature accessible à toutes les bourses, il a fallu que l'industrie de l'imprimerie se développe. Quant à la question de savoir *qui* bénéficie le plus et à quel titre de ces retombées commerciales (et si c'est une bonne chose pour l'art ou non), elle est d'un autre ordre et ne saurait invalider l'argument que nous cherchons à défendre ici, à savoir que d'être lié à des considérations financières ne saurait, en soi, priver un artefact d'un statut d'œuvre d'art à part entière. Que l'on déplore ou non le lien entre art et affaires, force est de constater que l'économie a acquis une emprise sur les sphères de l'activité artistique, dont la gestion des collections publiques et les modes de reconnaissance de l'artiste (Monnier 1991, p. 325) :

Le renouvellement des produits, la recherche d'efficacité dans l'occupation des territoires économiques de l'art, et donc la compétition, le souci de construire et de contrôler une image forte commodément saisie et diffusée par les médias : ces éléments du marketing industriel sont devenus monnaie courante, si on peut dire, dans le monde de l'art. (Monnier 1991, p. 325)

Par contre, ce n'est pas seulement le monde économique qui doit être blâmé pour cette intrusion. Comme le souligne Leveratto, en allant chercher une protection légale qui allait souvent de pair avec des avantages matériels, le monde de l'art a choisi de

faire une concession à la commercialisation : c'est justement la protection juridique des œuvres d'art qui fait en sorte qu'elles peuvent être transformées en marchandises, même si sa fonction première est d'interdire leur exploitation commerciale abusive (Leveratto 2000, p. 70). Bref, si on peut déplorer (pour paraphraser Ferré) que la musique se vende comme le savon à barbe, il n'en demeure pas moins que tracer une ligne de démarcation (sur le plan de la valeur ou du statut ontologique) entre le grand art et le reste sur la base du simple rapport à sphère commerciale revient à faire fausse route et ce pour quatre considérations qui sont évidemment reliées :

- 1) l'impossibilité de réduire le *low art* à une pratique strictement commerciale;
- 2) l'impossibilité de conclure à l'absence intrinsèque de valeur artistique pour un artefact *sur la base de son statut* de marchandise;
- 3) l'impossibilité de faire la preuve que le grand art est intrinsèquement libre de toute contrainte commerciale ;
- 4) le constat que le rapport à la sphère commerciale peut être bénéfique à la pratique artistique elle-même.

On peut néanmoins questionner les raisons qui contribuent à renforcer l'image tenace du *low art* comme pratique essentiellement commerciale. Un des éléments à considérer est son aspect *familier*, principe antithétique aux valeurs romantiques et aux avant-gardes : puisque que les œuvres d'art populaire ou de masse s'intègrent naturellement dans la vie quotidienne, leur apparente banalité a de quoi inhiber tout intérêt autre que celui de consommation. Pourquoi porter un intérêt spécial à des objets qui sont, justement, à la portée de tout le monde ? En revanche, les œuvres du grand art (qui ne sont accessibles qu'à dose parcimonieuse à travers les reproductions et des apparitions distillées par les institutions de l'art) acquièrent d'emblée une valeur aux yeux de l'amateur moyen. Le regard porté sur ce dernier est par conséquent non pas celui d'un consommateur, mais d'un *spectateur* attentif. Ce qui distingue ces deux rôles fait en sorte qu'il nous répugne généralement de concevoir le

grand art avec l'œil du consommateur, et le *low art* avec l'œil du spectateur, puisque la fonction de spectateur implique une certaine idée de *distance* antithétique au *low art*, qui est en revanche fortement associée au grand art. De plus, si on observe le phénomène en tant que résultat concret du mode de diffusion des artefacts en question (soit le rôle adopté par le public face aux artefacts selon qu'il est en présence de *low art* ou de grand art), on voit que la façon dont un artefact nous est présenté influe sur notre jugement. La dimension commerciale du *low art* est ainsi davantage apparente que celle du grand art principalement parce que ces artefacts nous sont proposés d'abord sous la forme de quelque chose qu'on peut acheter, comme de simples *marchandises*. Nous adoptons alors spontanément un comportement de consommateur qui fait en sorte que l'artefact est vu principalement pour sa valeur d'usage. Pourtant, si on tient compte du nombre d'artistes populaires qui produisent des œuvres à compte d'auteur ou avec des espoirs de profits bien minces, on voit que même l'art dit commercial est souvent produit pour d'autres raisons que le profit immédiat<sup>121</sup>.

### 2.3.2 Art et utilité

Nous avons évoqué au premier chapitre que la division entre *high* et *low art* comporte un air de famille avec l'opposition entre arts libéraux et arts mécaniques, où la notion d'utilité jouait un rôle central<sup>122</sup>. Schaeffer explique que des raisons historiques sont à l'origine de cette distinction, qui n'est toutefois pas généralisable à tous les contextes

---

<sup>121</sup> Il y a quelques temps, il était question du compositeur et guitariste Benoît Charest : lorsqu'on lui a commandé la trame sonore du film *Les triplettes de Belleville*, le promoteur a refusé d'accorder à Charest et à ses musiciens une rémunération suffisante. Ces derniers ont donc dû réaliser le projet pour « l'amour de la musique », sans savoir si son travail serait rémunéré par les droits d'auteurs. On a donc ici affaire à un cas « d'art de masse » où l'intérêt artistique a prévalu sur l'intérêt financier.

<sup>122</sup> D'ailleurs, cette bipartition ne date pas de l'Antiquité, mais d'une relecture du monde antique qui a été faite à l'époque moderne (Kristeller, 1999 p. 25).



culturels. Dans certains milieux, l'utilité est au contraire la marque d'une grande valeur artistique<sup>123</sup> : en Occident, le domaine de l'utile et celui de qui est susceptible d'être apprécié esthétiquement sont séparés assez nettement (on maintient l'idéal d'un art libre de toute considération terre-à-terre), alors qu'au Japon, l'interaction entre les deux domaines est valorisée. Cela rend ainsi possible de voir la poterie –qui n'est pas considérée comme un art à part entière en Occident– comme un art majeur (même si les pots et la vaisselle sont des objets utilitaires) et la poésie comme un art utilitaire (Schaeffer 2000, p. 25). Ce genre de « problèmes de traduction » d'une culture à l'autre est assez éloquent et montre en quoi cette proscription de l'utilité –bien qu'elle soit solidement implantée– ne peut faire office de critère de démarcation entre des objets « intéressants artistiquement » et des objets utilitaires. Lors de l'Exposition Universelle de Vienne en 1873, la délégation japonaise avait proposé des esquisses de porcelaines pour la section beaux-arts et proposera vingt ans plus tard à Chicago de mettre dans la même catégorie peintures, sculptures et objets décoratifs. Ce classement est révélateur des différences de vision entre le Japon et l'Occident quant à la nature présumée de l'œuvre d'art et la valeur artistique :

Le rapport officiel du Japon se vante de cette dérogation comme preuve de l'originalité artistique du pays, sans penser au risque de donner une fâcheuse impression aux spectateurs occidentaux, à savoir que la peinture du Japon ne se distingue pas encore des autres métiers artisanaux. [nous soulignons] (Inaga 1995, p. 51)

Cet exemple montre qu'on peut classer autrement les artefacts qu'en fonction des critères actuels sans tomber dans « l'arbitraire du relativisme » : le fait que la distinction entre art et artisanat ne soit pas identique à la classification occidentale n'implique pas l'absence de repères. Il montre aussi en quoi l'objet utilitaire peut revêtir un véritable caractère artistique.

---

<sup>123</sup> Sur le fait que l'art ait toujours revêtu une fonction pratique voir Davies (2000, p. 202; 204-207). Sur le rapport entre art et utilité dans un contexte « non-industrialisé », voir Auger (2000, p. 91).

Mais il demeure problématique que la réflexion en ontologie de l'art soit construite à partir du rejet de ces fonctions, résultat de l'héritage kantien qui nous a amenés à appréhender les objets en termes de « forme » ou de « contenu », indépendamment de leurs usages concrets possibles (Shusterman 1999, p. 56). Le critère d'utilité est généralement compris non seulement comme éléments de démarcation, mais également comme marqueur de valeur. Un artefact utile est, en ce sens et *malgré* ses mérites esthétiques, vu comme inférieur à un éventuel équivalent qui serait dépourvu d'une telle utilité. Heinich en vient pour sa part à la conclusion qu'à partir de l'ère moderne l'absence de fonction utilitaire ou pratique est l'élément essentiel d'une véritable reconnaissance artistique, idée qui n'est pas contestée par les philosophes :

C'est donc un troisième critère de définition des beaux-arts qui se présente : [...] leur « agrément », qui les distingue des arts « utiles » ou « nécessaires ». Ce n'est plus seulement le spirituel qui s'oppose au matériel comme le supérieur à l'inférieur, mais le beau (désintéressé) qui s'oppose à l'utile comme le noble au vulgaire... (Heinich 1993, p. 193)

Dans la mesure où les œuvres populaires ou de masse comportent au contraire un *potentiel* « utilitaire » puisqu'elles peuvent remplir diverses fonctions sur le plan social ou individuel<sup>124</sup>, leur dévaluation repose notamment sur cet *a priori* qui ne tient pas compte des autres qualités que ces œuvres peuvent revêtir sur le plan artistique.

#### **2.4 Le sophisme de la pente fatale : le *low art*, symbole ou cause du déclin de la culture ?**

Bien qu'évoquer le lien entre l'art et ses dimensions commerciales et utilitaires soit insuffisant pour justifier la répartition des objets entre *high* et *low* (notamment parce

---

<sup>124</sup> Cet aspect sera développé au chapitre IV.

que l'aspect commercial est présent dans tous les types de pratiques artistiques), on ne peut pour autant rejeter du revers de la main les critiques portant sur d'autres formes d'instrumentalisation potentielles du *low art*, critères qui servent souvent à justifier la distinction conceptuelle. Nous avons vu que la dévaluation de l'art de masse et du *low art* ne tenait pas seulement à une présumée pauvreté formelle ou conceptuelle des œuvres : on critique souvent l'art de masse et l'art populaire parce qu'ils contribueraient grâce à leur pouvoir de séduction à maintenir certaines formes de domination culturelle. De plus, on craint qu'elles incitent le public à la passivité et à l'inaction : de telles œuvres seraient donc au service de la raison instrumentale (Carroll, 1998, p. 73). Nous aborderons dans cette section trois thèmes principaux : l'instrumentalisation de la pratique artistique, les conséquences morales néfastes du *low art* et finalement, « l'attitude prescriptive » en ontologie de l'art.

#### 2.4.1 *L'instrumentalisation de la pratique artistique*

Considérons ici l'argument qu'on pourrait surnommer –en caricaturant à peine– la « théorie du complot » : les produits de l'industrie de la culture se trouvent-ils nécessairement utilisés de façon sournoise par des intérêts commerciaux extérieurs à la sphère artistique, comme le craignait Adorno? Quoi répondre à ceux qui rappellent que les œuvres d'art de masse sont souvent utilisées comme véhicules de justification d'idéologies? Ses détracteurs insistent sur le caractère néfaste de la culture de masse, en invoquant les exemples canoniques : que la propagande sous le régime Nazi se faisait par l'usage de formes d'art à caractère populaire ou encore que certains genres (le *rock'n'roll* ou le *rap*) servent à glorifier les valeurs capitalistes. Pouivet résume bien le « problème de perception » relatif à la culture de masse en remarquant que les théoriciens tant de gauche que de droite sont unanimes pour affirmer que « *la culture de masse décervelle, corrompt, annihile l'intelligence* ». Synonyme pour les premiers de la « *mainmise du Capital sur la culture* », elle corrompt selon les seconds ce à

quoi nous accordons le plus de valeur et « *encourage les préoccupations les plus basses et même les plus viles* » (Pouivet 2003, p. 10).

Si cette critique vise la plupart du temps l'art *de masse*, elle rejaillit cependant généralement sur le *low art* dans l'ensemble. La crainte la plus souvent évoquée quant à son danger d'instrumentalisation fait valoir que les ressources dont dispose l'industrie de la culture seraient suffisantes pour que l'art de masse éclipse l'art véritable et introduise un effet de nivellement et d'uniformisation dommageable à la culture et à l'art. Cette crainte d'un effet de nivellement, illustrée en autant de scénarios apocalyptiques d'une asphyxie de l'art véritable par ce monde des apparences ou du faux-semblant (selon qu'on s'appelle Platon ou Greenberg) est évoquée très fréquemment dans la littérature<sup>125</sup>. On pointe cette nouvelle culture audiovisuelle, qui réduit les populations en esclavage intellectuel : c'est donc en bout de ligne la *technologie* qui est le plus souvent montrée du doigt en tant que responsable<sup>126</sup>. Déjà dans les années quarante Greenberg avait dénoncé le risque que la technologie déstabilise la « haute culture » et que l'apparition d'une classe moyenne bouleverse l'ordre bien établi entre deux niveaux de culture :

La plus grande menace que la révolution technologique actuelle fait peser sur la continuité et la stabilité de la haute culture trouve en effet son origine dans le taux d'accélération

---

<sup>125</sup> Par exemple, voir les ouvrages d'Allan Bloom (figure assez représentative de « l'intellectuel » conservateur américain), qui ne lésine pas sur les mots pour décrire la déchéance dans laquelle nous nous dirigeons, notamment en raison du développement de la culture de masse.

<sup>126</sup> Par exemple : « *L'invention de l'imprimerie avait multiplié les possibilités de l'information et de la propagande, mais les effets persuasifs de la culture audiovisuelle sont sans commune mesure avec ceux de l'imprimé. [...] La photographie, le cinéma, la radio, la télévision ont un effet direct sur les facultés émotives de l'individu, soumis sans résistance à des fascinations qui agissent sur les instincts, dans le domaine des pulsions inconscientes. Tous les régimes totalitaires ont eu pour maîtres des enchanteurs, capables d'envoûter les masses grâce à leurs dons de metteur en scène et à la puissance oratoire d'un verbe dont les incantations subjuguèrent des millions d'hommes réduits à la plus simple expression de leur humanité.* » [nous soulignons] (Gusdorf 1984, p. 30).

considérable des mouvements d'ascension sociale [...]. Les dispositifs traditionnels de la culture urbaine ne sauraient s'adapter, sans souffrir quelque détérioration, à une population [...] croissante de nouveaux venus au confort et au loisir. [nous soulignons] (Greenberg 1988b, p. 36)

Certaines percées techniques dans les modes de production et de diffusion des œuvres de *low art* peuvent effectivement avoir des répercussions sociales néfastes. Par exemple, les multinationales de disques peuvent asphyxier les compagnies indépendantes en contrôlant le marché et certains moyens de diffusion (dont la radio commerciale ou les publications bon marché), nuisant du même coup à la diversité de l'offre culturelle. Peut-on voir pour autant dans ce mouvement le danger d'une « diminution capitale de l'intelligence », dont on pourrait voir le signe, pour reprendre l'exemple de Greenberg, dans la popularité croissante de la bande dessinée ? On ne lésine pas sur les termes pour nous mettre en garde et plusieurs n'hésitent pas à y voir un risque bien au-delà de la pratique artistique<sup>127</sup>. Si le *low art* (et *a fortiori* l'art de masse) semble être une menace pour la culture, ce serait en partie en raison de son pouvoir de séduction renforcé par divers moyens techniques (publicité, techniques de placement de produit). Mais si on peut dénoncer les abus de l'industrie de la culture et s'inquiéter de certains signes d'un désintérêt pour une culture plus classique, il n'est pas clair pour autant que ce soit le développement du *low art* qui en soit la cause. Peut-être le *low art* est-il plutôt le *symptôme* de changements sociaux profonds et révélateurs. Greenberg et Adorno soutenaient chacun à leur façon que le *kitsch* et l'*industrie de la culture* étaient littéralement en train de raser la véritable culture et de s'imposer aux dépens de l'art véritable. Il est

---

<sup>127</sup> Apparemment, les transformations dans la culture ont des conséquences dramatiques ; cette tirade illustre de façon particulièrement éloquente : « ...on ne lit plus, on parcourt du regard, en s'abandonnant à la facilité superficielle des images, qui provoquent les émotions primaires d'une sensibilité à fleur de regard, promptes à s'exaspérer sous les provocations passionnelles. L'obscénité, la pornographie s'insèrent tout naturellement dans cet avilissement du sens, qui invite l'individu à se complaire dans sa propre déchéance. L'abaissement intellectuel et spirituel de chacun en particulier est concomitant d'une disqualification globale des relations humaines dans la vie sociale, politique et économique. » (Gusdorf 1984, p. 31).

vrai que le *low art* s'est répandu grâce aux percées de l'industrialisation et que certaines innovations techniques (tout comme l'urbanisation massive) ont changé le rapport de la population face à la culture populaire traditionnelle.

Mais ce que les positions alarmistes imputent à l'art de masse (soit : être néfaste pour la véritable culture par voie de détournement des masses et de « contamination » des artistes) est peut-être en fait attribuable à un autre facteur. En effet, elles ne tiennent pas compte du fait que cette nouvelle culture de masse (apparue notamment en raison d'un *boom* démographique sans précédent) s'est *ajoutée*, plutôt que substituée à la culture existante, formant un nouveau sous-groupe. Il y a lieu de penser que c'est davantage l'attitude ésotérique décrite par Novitz et Jimenez qui doit être mise en cause si on cherche à comprendre pourquoi le grand art perd du terrain par rapport au *low art*. Les « masses » n'avaient pas besoin de l'invention du jazz pour être détournées de la musique d'avant garde : l'intérêt n'y avait jamais été de toute façon parce que la musique d'avant-garde n'avait pas cherché à s'adresser à ce public et n'avait guère pris soin d'intégrer celui-ci dans son développement. Il est d'ailleurs paradoxal que certaines pratiques soient aussi isolées du public (notamment parce qu'elles se refusent à la commercialisation), alors que les moyens techniques de diffusion massive devraient permettre au contraire plus d'ouverture (Jimenez 1973, p. 62). Apparemment, un des irritants majeurs quant au *low art* tient à sa grande visibilité dans le paysage culturel, qui est somme toute récente.

Si on peut –et on doit– dénoncer l'instrumentalisation de certaines pratiques artistiques<sup>128</sup>, on ne saurait en revanche négliger que l'instrumentalisation menace aussi les autres domaines d'activités humaines, comme le craignait d'ailleurs Adorno.

---

<sup>128</sup> Comme le déplore Jimenez : « *L'art se trouve aujourd'hui dans une impasse [...] Son autonomie, chèrement acquise, se retourne contre lui. L'art, non seulement entre dans le circuit des marchandises, mais sert de véhicule idéologique à la domination* » (Jimenez 1973, p. 49).

On peut effectivement déplorer que « l'industrie de la culture » fonctionne sur le mode d'une surproduction qui se fait souvent au détriment de la recherche et de la qualité artistique, mais le modèle qui nous est présenté par le grand art n'est pas à l'abri non plus du blâme. Il ne sert à rien de critiquer l'arraisonnement de l'art de masse à la dictature du capitalisme, si derrière la recherche constante des héritiers des avant-gardes qui ont maintenu le culte de l'innovation à tout prix (et ce même dans ses manifestations les plus paradoxales), c'est le même mode de surproduction qui est à l'œuvre. Les mécanismes de surproduction (où se succèdent les étapes de production accélérée, de consommation, de tombée en désuétude et de recherche d'un produit de remplacement<sup>129</sup>) sont aussi décelables dans le fonctionnement du grand art, qui est aussi soumis à des exigences de commercialisation. Dans la mesure où on y valorise une innovation constante, le grand art n'est peut-être pas le modèle d'autonomie qu'on aime bien croire. L'instauration du marché de l'art et de la critique a certes eu l'avantage de permettre davantage de liberté et de possibilités de reconnaissance aux artistes, mais ces derniers doivent en quelque sorte en payer le prix, comme l'explique Gamboni :

[...] c'est bien l'instauration du « système marchand-critique » qui, en garantissant des débouchés et une reconnaissance indépendants aux artistes, achève de ruiner l'autorité normative de la doctrine académique du beau idéal, universel et intemporel. Le champ de diffusion restreinte, qui renforce son autonomie par rapport aux exigences du marché comme à l'égard de celles des institutions officielles, définit un espace de concurrence intense, fortement temporalisé, dans lequel la primauté est fonction de la différence et de la priorité. (Gamboni 1992, p. 49)

L'apparence de liberté conférée aux artistes –une fois conjuguée aux lois du marché et des modes de consommation– provoque une usure artificielle des styles : Dufrenne

---

<sup>129</sup> Par exemple, Danto résume la naissance et le déclin de l'expressionnisme abstrait, lui aussi transformé en école alors qu'on y avait vu l'aboutissement de l'Art (Danto 2000, p. 158-159).

conclut dans la même foulée que « l'innovation permanente » (qualité recherchée dans le grand art s'il en est une) comporte aussi un caractère pernicieux. Le jugement des œuvres est autant basé sur des raisons commerciales que sur des raisons esthétiques : les instances de légitimation qui contribuent à lancer les modes et tendances sont également impliquées dans la spéculation financière reliée aux œuvres issues de ces courants. Elles stimulent donc la production « *en même temps qu'elles consacrent les valeurs établies pour maintenir les cours* » (Dufrenne 1974, p. 10). On est donc loin de l'autonomie qui faisait figure de condition nécessaire à partir du romantisme : la soif inextinguible tant de l'amateur d'art que du marchand pour la nouveauté est révélatrice d'une situation générale, dans la mesure où l'amateur de *low art* n'est pas le seul à se désintéresser au matin de ce qu'il aimait la veille. Il est alors difficile de voir le grand art comme le refuge contre les abus du système établi et le dépositaire d'une attitude critique. Sous ce rapport, le grand art promeut tout autant le système dans lequel il évolue et l'art de masse n'est pas le seul à servir de véhicule à des valeurs extra-artistiques<sup>130</sup>.

De la même façon dont Benjamin soulignait que la reproductibilité de l'œuvre d'art n'est pas apparue avec le développement de la technique industrielle mais qu'elle s'est faite soudainement plus *visible*, on pourrait dire en réponse aux arguments d'Adorno et consorts que « l'instrumentabilité de l'œuvre d'art » n'est pas apparue avec l'essor capitaliste à partir de la fin du dix-neuvième siècle, mais s'est faite plus apparente. L'œuvre a toujours été instrumentalisable<sup>131</sup> (et il y a bien sûr lieu de condamner son instrumentalisation abusive), mais tout comme sa reproductibilité

---

<sup>130</sup> « *l'idéologie est plus insidieuse mais c'est qu'elle est distillée par d'autres voies que l'art : par les objets quotidiens, par les relations sociales, par tout le système de la production et de la consommation; il y a plus d'idéologie dans les couloirs du métro que sur l'écran du cinéma ou la scène du théâtre.* » (Dufrenne 1974, p. 22-23).

<sup>131</sup> On peut penser aux retables qui faisaient la promotion de mécènes, aux bâtiments construits pour montrer la puissance des princes, etc.



massive nouvelle a dévoilé un aspect de l'œuvre qui était passé inaperçu, son potentiel d'instrumentalisation du *low art* montre aussi une autre de ses facettes. Sans aller jusqu'à dire que « *l'art comme règne transcendantal d'une plus haute valeur spirituelle est un mythe [...] frauduleux qui a survécu à son usage et à sa crédibilité* » (Shusterman 1999, p. 54), peut-être que l'image de la pureté artistique du grand art et son statut « hors de la vie ordinaire », en tant que garantie de suprématie culturelle nous induit en erreur et qu'il faut aller chercher ailleurs que dans le développement du *low art* les causes d'une soi-disant déchéance culturelle.

#### 2.4.2 *Les conséquences morales*

Nous avons vu au chapitre I que la condamnation platonicienne de l'art reposait notamment sur les éléments relatifs à l'impact des œuvres sur le plan moral, plutôt que sur les œuvres elles-mêmes et avons évoqué son isomorphie avec les critiques actuelles à l'endroit du *low art*. La méfiance envers le *low art* ne date donc pas d'hier : dans les cultures judéo-chrétiennes, le grand art –d'ailleurs généralement soutenu par l'Église– a toujours été utilisé pour véhiculer les valeurs morales chrétiennes, stimuler la foi et renforcer l'incitation au détachement des plaisirs terrestre. Les arts populaires, davantage libres de ce genre de contraintes (en plus d'être associés au travail salarié, donc à l'appât du gain), revêtent alors un caractère potentiellement menaçant pour la morale établie. Ils trouvent néanmoins des défenseurs. De la même façon où jadis les théologiens s'étaient appropriés la critique platonicienne et l'utilisaient comme argument d'autorité, les critiques actuels brandissent des scénarios-catastrophes et font valoir que certains types d'art sont une menace pure et simple pour la culture. Mais si la critique date, la réplique date également : l'abbé Du Bos dénonçait déjà au dix-huitième siècle que l'on « tire sur le

messenger », bref, que l'on rejette trop souvent certaines formes d'art en raison du mauvais usage qu'on pourrait en faire<sup>132</sup>.

Cette dichotomie s'est maintenue dans le contexte actuel malgré la sécularisation de plus en plus généralisée du monde occidental, où elle se traduit par une opposition radicale entre le grand art (moralement noble parce que désintéressé) et un art moralement condamnable, apparemment produit que dans l'optique d'un profit commercial ou d'une manipulation des individus. Le *low art* s'inscrirait donc à l'encontre des valeurs que nous avons conservées de l'héritage classique, contrairement au grand art qui contribuerait à leur maintien en incitant à « l'élévation de l'esprit », à un comportement noble. Ainsi, choisir un des pôles, c'est adopter le comportement qui y est associé :

L'organisation de la haute culture du point de vue de la respectabilité bourgeoise a mené inévitablement l'association de la low culture avec ce qui n'est pas respectable (ce qui signifiait, apparemment, en termes institutionnels, que pendant que le grand art prenait place au dix-neuvième siècle dans les temples sécularisés que sont les salles de musées et de concert, la musique populaire [low music] continuait d'être associée aux plaisirs charnels propres aux bars et aux bordels). [notre traduction] (Frith 1996, p. 126)

La distinction sur les plans classificatoire et évaluatif entre le grand art et le reste se fait donc souvent sur la base de considérations morales en raison de l'équivalence implicite entre *moralité* et *désintéressement*. La valeur d'une œuvre est souvent associée, sinon subordonnée à ce qu'elle véhicule sur le plan moral, et notre jugement

---

<sup>132</sup> « On pourrait répondre à Platon qu'un art nécessaire et même simplement utile dans la société n'en doit pas être banni parce qu'il peut devenir un art nuisible entre les mains de ceux qui en abuseraient. On ne doit proscrire dans un État que les arts superflus et dangereux et en même temps et se contenter de prendre des précautions pour empêcher les arts utiles d'y faire du dommage. Platon lui-même ne défend pas de cultiver la vigne sur les coteaux de sa République, quoi que les excès du vin fassent commettre de grands désordres... » (Du Bos 1993, p. 16).

à cet égard est souvent plus émotif que réfléchi (Frith 1996, p. 72), ce qui a ensuite des répercussions sur le statut artistique et l'évaluation de ces œuvres. Becker remarque d'ailleurs à quel point les écrits en esthétique et philosophie de l'art sont moralisateurs (Becker 1988, p. 151). En effet, l'inquiétude des détracteurs du *low art* tient souvent à ce qu'ils considèrent que l'omniprésence du « mauvais » art de masse contribue à la corruption des mœurs populaires<sup>133</sup>, voire au maintien de certaines injustices et inégalités sociales. En insistant particulièrement sur les dangers qui accompagnent l'art de masse, celui-ci peut faire figure de bouc émissaire. Dans son étude à ce sujet, Carroll souligne pour sa part à quel point le monde académique est méfiant à son endroit et comment les œuvres sont scrutées à la loupe en raison de leur potentielle contribution au racisme, sexisme, homophobie et autres dérives :

[...] à mesure que l'art de masse devient de plus en plus incontournable en tant qu'objet d'études universitaires dans les départements de sciences humaines, il est traité d'abord comme un phénomène appelant un examen moral minutieux. On scrute, article après article, des œuvres d'art de masse triées sur le volet pour leur apport au racisme, sexisme, homophobie, discrimination liée à la classe sociale, et ainsi de suite. [notre traduction] (Carroll 1998, p. 292)

Évidemment, un contenu raciste ou sexiste doit être dénoncé et condamné, mais il n'y a pas nécessairement plus de sexisme ou de racisme dans le *low art* que dans le grand art, puisque tous ces problèmes sociaux et inégalités ne sont pas apparus *avec* l'art de masse : certains chefs-d'œuvre sont tout autant truffés d'affirmations misogynes, racistes, ségrégationnistes, etc. Ces problèmes existaient bien avant, mais pointer leurs manifestations dans l'art de masse est la réaction la plus fréquente : des organismes comme le *Parental Advisory Board* (association chargée aux États-Unis d'évaluer et de censurer le contenu des chansons et vidéoclips populaires dont le contenu est jugé immoral ou obscène) n'hésitent pas à faire valoir que les vidéos de

---

<sup>133</sup> Sur l'argument du nivellement moral par le bas voir Carroll (1998, p. 26).

rock par exemple contribueraient à exacerber la délinquance juvénile, bien que d'autres facteurs soient vraisemblablement en cause.

On reproche par ailleurs à l'art de masse en particulier l'utilisation abusive de certains procédés dans un but mercantile. Mais l'exploitation de ces procédés moralement discutables –sensationnalisme, appel aux pulsions voyeuristes du public, utilisation abusive de la sexualité, etc.– n'est pas l'apanage du genre. Le grand art a aussi recours à ces procédés : lorsque des artistes mettent en jeu leur vie ou leur santé pour mettre en scène des performances (qu'on pense par exemple aux « chirurgies esthétiques » d'Orlan, aux performances de Chris Burden, etc.) nous pouvons également critiquer le message qui est véhiculé sur le plan moral<sup>134</sup>. Il y a d'ailleurs longtemps que les artistes professionnels se sont déchargés de leur rôle d'éducateurs moraux. Si depuis la révolte romantique ayant réhabilité le laid et l'abject<sup>135</sup> le grand art ne cherche plus à véhiculer les valeurs morales établies, il n'y a pas de raisons pour que le *low art*, lui, y soit tenu, d'autant plus que celui-ci vise souvent à véhiculer des valeurs morales positives.

Premièrement, lorsqu'on y regarde de plus près, les œuvres de *low art* mettent moins en danger les valeurs morales établies qu'elles ne les véhiculent. Ceux qui s'inquiètent de l'avilissement moral dans lequel le *low art* risque de nous plonger ne tiennent pas compte que le souci de présenter un « contenu moral » est omniprésent : les œuvres de culture populaire ont souvent eu une fonction édicatrice assurant la transmission des valeurs prisées par les communautés en question. C'était jusqu'à un certain point l'idée du code Hays, par exemple, qui garantissait dans les années trente à son public la teneur morale des produits de studios américains ...tout en assurant la quiétude d'esprit des producteurs face aux censeurs (Leveratto 2000, p. 83, p. 228).

---

<sup>134</sup> Voir l'article «Art et perturbation» in (Danto 1993, p. 159).

<sup>135</sup> Voir Rochlitz (1994, p. 32) ainsi que Zask (2003, p. 185).

Les films hollywoodiens présentent plus souvent qu'autrement des intrigues où le méchant est puni, où la vaillance est récompensée et où même l'argent n'achète pas tout. Les héros de bande dessinée n'emploient leurs « *Pow! Bam! Bang!* » que pour sauver la veuve et l'orphelin, etc. Par conséquent, on ne saurait reprocher au *low art* son caractère conventionnel ou standardisé –bref, son absence de potentiel révolutionnaire– et l'accuser du même souffle d'être un facteur de dégradation de la morale et de la culture. Toutefois, les deux critiques, bien qu'incompatibles, figurent côte à côte dans le discours des tenants de la position standard, ce qui fait que d'une façon ou d'une autre, les arts populaires ou de masse qui sont pointés du doigt.

Deuxièmement, il n'y a pas de raison de poser d'emblée que l'influence sera nécessairement négative : des artistes de la scène populaire peuvent avoir un impact positif en piquant la curiosité de leur public ou en provoquant une prise de conscience au sein de certains groupes de population qui n'y auraient pas été exposés autrement. Ils peuvent choisir de servir de porte-parole pour une cause qui leur tient à cœur, mettant leur popularité à profit dans une perspective moralement noble. Par exemple les *bed-in* de John Lennon et Yoko Ono contre la guerre au Viêt-Nam et tous les concerts-bénéfice de type « Live Aid » n'ont peut-être pas eu un impact concret et durable sur les problèmes auxquels ils ont tenté de remédier, mais ont assurément eu le mérite d'illustrer des intentions de paix sincères. Ce type de manifestations indique à tout le moins l'importance pour des artistes populaires que leurs œuvres soient associées à certaines valeurs morales ou positions sur des questions éthiques<sup>136</sup>. Elles ne sont d'ailleurs certainement pas moins efficaces que les prises de position de leurs homologues « sérieux ». Il arrive bien sûr que ce type de manifestation ne soit qu'une mascarade d'opportunistes en mal de popularité (voire tout simplement de la fraude), mais cela nous révèle au moins une chose : c'est que les amateurs de *low art* sont

---

<sup>136</sup> Voir par exemple l'article « Rock for Ethiopia » de Stan Rijven et Will Straw in (Frith 1988, p. 198-209), ou encore le dossier « L'artiste et la politique » (2005), *Réseau*, printemps, p. 12-19.

également préoccupés par des considérations morales et que celles-ci influencent leurs choix esthétiques et habitudes de consommation (dans les deux sens du terme).

Quoi qu'il en soit, le *low art* demeure associé dans la culture savante à une moralité discutable, au point où on a par moments l'impression d'être face à une chasse aux sorcières en règle. Si on peut louer un art qui serait moralement édifiant et dont le simple contact inciterait à l'adoption de mœurs exemplaires, il faut en revanche admettre que le lien tenace entre art et moralité s'explique peut-être non pas par nécessité, mais par des conventions et habitudes qui demandent une constante remise en question. Comme le résumait Brecht dans *Les arts et la révolution*, c'est autant une erreur de valoriser des œuvres en fonction de leur contenu moral que l'inverse :

Sans cesse on tente de faire entrer dans la définition de l'art des critères moraux. [...] Mieux vaut parler d'art moral et d'art immoral. Car sans cela on en vient trop vite à louer finalement des œuvres de faible valeur artistique pour leurs intentions morales (que la faiblesse artistique de l'œuvre ne permet pas du tout de réaliser)... (Brecht 1970, p. 164)

Brecht souligne aussi qu'avec le recul, ce qui paraissait immoral est souvent remis en perspective et peut par la suite contribuer à enrichir l'art. Bref, un jugement trop rapide des œuvres en fonction de leurs conséquences sur le plan moral nous mène souvent à disqualifier des productions artistiques pour de mauvaises raisons.

#### 2.4.3 *Moralité et religion de l'art : l'évaluation et l'attitude prescriptive*

La virulence des critiques adressées de façon récurrente au *low art* (indépendamment qu'elles portent sur ses caractéristiques formelles ou sur ses conséquences potentielles) est toutefois révélatrice d'un malaise plus profond. Véritable sacrilège aux yeux de l'orthodoxie du monde de l'art, le *low art* semble aller à l'encontre des

principes d'une forme de religion de l'art très répandue, dont Schaeffer résume l'essence en ces termes :

La dimension esthétique s'y résorbe [dans la religion de l'art] dans la mise en œuvre d'une vérité extatique, accessible uniquement à l'art. Et cette vérité extatique est à son tour fondatrice d'une définition axiologique du champ artistique dont les critères sont ceux d'une ontologie dualiste (vérité vs illusion, être vs apparence, esprit vs matière, etc.)... (Schaeffer 2000, p. 3)

Dans un monde sécularisé où transformations sociales et mutations dans les modes de pensée se font de plus en plus rapidement, l'art est souvent le refuge d'une tradition dont la disparition trop soudaine nous laisse sans repères. Sa capacité à nous éloigner des vicissitudes de la vie en nous renvoyant à des « vérités supérieures » est souvent comprise par extension –à tort ou à raison– comme sa fonction première. Comme le dit Rochlitz en référant aux thèses de Benjamin, la foi en un salut par l'art s'explique peut-être en partie par le recul du religieux dans le monde occidental :

Au terme d'une désacralisation millénaire, l'art seul, aujourd'hui, paraît encore capable d'offrir un semblant de « sacré » et d'imposer une limite à la Raison envahissante. Aussi la peur qu'inspire l'autonomie moderne se réfugie-t-elle de préférence dans l'attitude quasi religieuse qui est celle de l'admirateur et de l'interprète d'œuvres canonisées. (Rochlitz 1994, p. 79)

L'œuvre –et surtout l'œuvre *unique*– se compare en plusieurs points à une relique : le comportement face à l'œuvre est modifié d'autant, au point où « [p]orter atteinte à une œuvre d'art unique suscite toujours une réprobation aussi forte qu'un sacrilège. » (Rochlitz 1994, p. 84). Certains milieux sont d'ailleurs organisés autour d'un véritable culte de l'art : on y agit comme si la distance adoptée face à l'œuvre était une réaction normale face à sa présence immanente. Mais à partir du moment où

cela est présenté comme *seul* véritable modèle d'un art authentique, un glissement s'opère. En effet, cette attitude de dévotion – parler à voix basse au musée pour ne pas briser le recueillement, ne rien toucher... – est *acquise* et non naturelle : il n'y a rien *dans l'œuvre* qui justifie la différence de comportement. La différence d'approche face à divers types de pratiques artistiques (par exemple : on se tait au concert classique mais on hurle au *show* rock) provient plutôt d'un apprentissage dicté par des habitudes sociales solidement implantées<sup>137</sup>. Une différence de comportement selon le type d'art ne saurait alors être vue comme une « preuve » que ces types appartiennent à des catégories ontologiquement distinctes ou que tout ce qui n'est pas du grand art équivaut à du pseudo-art.

Réduire l'expérience de l'art à ce que ce Benjamin appelait la fonction cultuelle de l'œuvre d'art, c'est discréditer du même coup les autres fonctions qu'elle pourrait remplir, à savoir des fonctions plus banales mais qui n'en ont pas moins leur importance. Mais le véritable problème lorsqu'on traite l'œuvre d'art comme un objet de culte est que l'on perd alors toute distance critique. Or, le philosophe qui abandonne la distance critique face à l'œuvre quitte alors le monde de la *description* pour nous faire entrer dans celui de la *prescription*. En effet, nombre d'auteurs s'emploient davantage à expliquer ce que *doit* être une œuvre d'art, plutôt que de s'en tenir à une analyse critique de ce qu'elle *est*. Souvent, esthéticiens et philosophes de l'art n'hésitent pas à déborder du champ de leur autorité et à pousser le zèle jusqu'à traiter des questions liées à sa valeur, quitte à escamoter quelques étapes :

---

<sup>137</sup> Aux États-Unis, par exemple, il a fallu pendant un certain temps convaincre les visiteurs de musées d'adopter le comportement approprié (ne pas cracher par terre, ne pas fumer dans les salles, ne pas toucher les œuvres, etc.). Les visiteurs étaient visiblement intéressés par l'art –autrement, ils ne se seraient pas retrouvés dans un musée– mais ne voyaient pas pourquoi il aurait fallu adopter là un autre *type* de comportement face à ces artefacts (Levine 1988).



Les esthéticiens se font volontiers moralisateurs dans leurs écrits. Ils partent du principe que leur tâche consiste à trouver une recette infallible pour faire le partage entre les choses qui ne sont pas dignes de l'appellation d'art, et les œuvres qui ont mérité ce titre honorifique. [...] les discours esthétiques établissent une distinction morale entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas. (Becker 1988, p. 151)

Si cette caricature de Becker pêche quelque peu par généralisation hâtive, elle n'est toutefois pas totalement dénuée de fondement : non contents de « *ranger les choses dans des catégories commodées* », les esthéticiens et philosophes de l'art s'attacheraient également à distinguer ce qui est méritoire de ce qui ne l'est pas, ayant, en prime, la prétention d'offrir de la sorte une catégorisation définitive (Becker 1988, p. 151). Cette attitude (ce qu'on entend ici par « prescriptive ») est assez courante. C'était aussi celle d'Adorno, qui considérait comme absurde la notion de « mauvaise œuvre d'art », parce que la question de savoir *ce qu'est* une œuvre était indissociable selon lui de celle de savoir ce qu'est une *bonne* œuvre. Une mauvaise œuvre d'art était selon lui tout simplement une contradiction dans les termes (Rochlitz 1994 p. 130 n.2).

Évidemment, si on comprend la formule de façon métaphorique, l'idée va de soi : puisque les bonnes œuvres ont plus à nous apprendre que les mauvaises, mieux vaut se concentrer sur les premières et oublier les dernières. Par contre, au sens strict il en va autrement : non seulement les « mauvaises œuvres d'art » sont possibles logiquement, mais –pire encore!– c'est vraisemblablement dans cette classe que l'on trouve le plus d'objets. Pour découvrir de nouveaux talents, il faut en effet donner une chance à un maximum de gens (Becker 1988, p. 241), ce qui ne va pas sans son lot de ratés. Il ne faut alors pas s'étonner qu'une partie seulement de ce qui est sélectionné pour être présenté au public mérite véritablement de passer à l'histoire, ce qui vaut pour tous types d'art confondus. On peut quand même retenir de la formule d'Adorno

l'idée d'un lien étroit entre la possibilité sur le plan logique de considérer un artefact comme œuvre d'art, et l'acte d'évaluer celui-ci.

On doit toutefois noter que parmi le vocabulaire utilisé pour décrire les phénomènes artistiques, le terme même « d'œuvre d'art » diffère des autres qualificatifs. Il implique logiquement une dimension évaluative, ce qui n'est pas le cas de « roman » ou « sonnet » qui sont des termes plus neutres, régis par des règles assez précises :

La qualification d'œuvre d'art comporte nécessairement une dimension évaluative qui n'est pas impliquée dans le fait de qualifier un texte de « littéraire ». Bon ou mauvais, un texte peut présenter les caractéristiques d'un texte littéraire [...] lorsque les poncifs s'accumulent et que l'originalité des idées-images est nulle, pourquoi hésite-t-on à parler d'une « œuvre d'art » ? (Rochlitz 1994, p. 130)

Rochlitz poursuit en demandant si le refus d'apposer l'étiquette « œuvre d'art » à certains types de production s'explique par un ensemble de préjugés et diverses formes d'intolérance ou encore si on peut faire appel à un ensemble de « *limites techniques et normatives* » pour justifier que ces artefacts se voient refuser le statut d'œuvre d'art. La question est de taille. C'est évidemment la seconde hypothèse qui est la plus souhaitable et qui prévaut souvent, mais il n'est pas clair que ces limites normatives agissent toujours comme facteur de discrimination. La réalisation d'une œuvre d'art ne tient visiblement pas tant aux yeux des théoriciens dans la production d'un objet symbolique, mais dans la réussite d'une sorte « d'épreuve », au point où Becker en parle comme d'un examen scolaire. À cela s'ajoute que nous apprécions souvent une œuvre en fonction de la réputation de l'artiste (Becker 1988, p. 47<sup>138</sup>) : un préjugé favorable dû à sa notoriété peut faire en sorte qu'un objet sera

---

<sup>138</sup> « Tout se passe comme si la réalisation d'œuvres d'art était un concours, une sorte d'examen scolaire appelant un jugement équitable, émis en toute connaissance de cause. » (Becker 1988, p. 47).

automatiquement « admis » comme œuvre d'art. La saga entourant la première exposition de *Fontaine* par exemple, illustre bien à quel point des considérations externes aux qualités de l'œuvre influent sur sa reconnaissance en tant qu'œuvre : ayant été rejetée de la sélection dans un premier temps, elle a été acceptée lorsque Duchamp en a réclamé la paternité. L'utilisation du concept « d'œuvre d'art » signifie ainsi généralement une appréciation positive et non simplement l'appartenance à une classe précise d'objets : son emploi légitime ne repose pas tant sur des « *conditions sémantiques et pragmatiques d'un genre de discours* », que sur « *un jugement compétent qui implique une évaluation de la pertinence ou de la « réussite » et de l'originalité* » (Rochlitz 1994, p. 131).

On est ici face à un autre problème : la plupart des approches en philosophie de l'art se targuent de proposer des théories « neutres », supposément exemptes de présupposés évaluatifs. C'est le cas des approches définitoires qui ont dominé le paysage de l'esthétique analytique et qui présupposent que les œuvres appartiennent à une catégorie d'artefacts distincts (dont les propriétés pourraient être circonscrites par un ensemble d'énoncés descriptifs). La notion de *mauvaise* œuvre d'art est logiquement possible de ce point de vue : il suffit que l'objet comporte les caractéristiques prescrites pour pouvoir se qualifier comme œuvre d'art. Le fait qu'une œuvre soit bonne ou mauvaise ne devrait pas changer son statut (puisque'il a été entendu qu'elle appartient à une classe distincte d'objets) mais tout au plus la situer entre les deux pôles d'une échelle interne (à savoir, parmi les bonnes ou les mauvaises œuvres). Mais pour décrire et analyser ce qu'ont en commun les œuvres, il faut d'abord pouvoir les prendre en tant qu'ensemble distinct. Or, puisque cette étape est logiquement antérieure à la description, cette délimitation se fait soit par postulat, soit par une sélection basée sur une évaluation. On se retrouve alors dans un cercle vicieux : pour être reconnu comme une œuvre d'art, l'objet doit comporter une valeur artistique indéniable. Bien sûr, le fait que la notion d'œuvre d'art soit plus générale que celle de « roman » ou de « sonnet » complexifie le découpage conceptuel : les notions délimitées par des règles strictes

permettent plus facilement d'identifier les objets qu'elles désignent. L'existence de règles permet de reconnaître et classer sans trop de controverse les objets artistiques en sous-catégories (romans, les opéras, les haïkus, etc.). Mais de cette façon, même la plus abominable des croûtes d'amateur peut être classée en tant que « nature morte », « paysage » : la notion de mauvaise œuvre d'art n'est par conséquent pas contradictoire en soi.

Il faut donc compter avec le fait que le discours en philosophie de l'art comporte une dimension évaluative très prégnante, ce qui influe directement sur des aspects qui, à première vue, n'ont aucun lien avec les questions d'évaluation. Comme l'explique Shusterman, « *définir l'art dans un sens purement classificatoire élimine insidieusement ce qui lui est essentiel* », notamment sa dimension vivante et changeante (Shusterman 1992, p. 66). Shusterman fait bien ressortir la complexité du problème : on ne saurait ni ignorer la dimension évaluative, ni se baser aveuglément sur elle pour asseoir une ontologie de l'art. L'attitude prescriptive est pernicieuse dans la mesure où elle fait dévier de sa fonction première la philosophie de l'art dont le rôle n'est pas de proposer des critères d'excellence artistique, ni d'émettre des jugements sur des œuvres. Si elle ne peut éviter la réflexion sur les questions d'évaluation, cela ne confère pas pour autant automatiquement une légitimité à tout jugement qui en découle : le philosophe doit donc être prudent lorsqu'il exclut des genres entiers de ce qui doit être reconnu comme art. Évaluation et statut artistiques sont bien sûr liés<sup>139</sup>, mais lorsqu'ils sont *confondus*, cela ne peut que contribuer au maintien de certains partis pris, puisque l'on refuse souvent de voir nombre d'œuvres de *low art* en tant que « candidates au statut d'œuvre d'art ».

C'est souvent le cas de l'œuvre d'art de masse : comprise comme *marchandise*, on refuse à la fois de la mettre dans la catégorie des œuvres d'art et de procéder à une

---

<sup>139</sup> Voir Schaeffer (2000b, p. 260).

analyse neutre de ses qualités, qui tient compte notamment du but visé par l'objet. C'est ainsi un double rejet qui se produit : il y a non-reconnaissance du statut et évaluation négative puisque même lorsqu'on lui reconnaît certaines qualités, l'œuvre de *low art* demeure confinée à un échelon inférieur. Le rôle d'épouvantail conféré à ces œuvres tend à décourager ceux qui pourraient vouloir plaider en sa faveur : le philosophe fait donc d'une pierre deux coups lorsqu'il fait face à la forme d'art qui sied assez à son modèle théorique pour que l'une et l'autre puissent servir de justificatif. Le prix à payer est un certain conservatisme, ce qui est d'autant plus curieux si on considère que dans ce domaine, l'originalité et le dépassement des règles établies sont si valorisés :

Dans cette course à la reconnaissance des mouvements et des styles, les esthéticiens interviennent en apportant des arguments capables de convaincre les autres participants à un monde de l'art que le travail en question entre logiquement dans les catégories qui intéressent ce monde-là. Le conservatisme des mondes de l'art, favorisé par la façon dont les pratiques conventionnelles s'engrènent les une aux autres autour d'activités, de matériaux et de lieux parfaitement accordés entre eux, rend particulièrement problématique l'acceptation d'un quelconque changement. [nous soulignons] (Becker 1988, p. 151)

Bref, n'est perçu comme art que ce que l'on s'emploie à défendre mais il y a toujours une résistance au changement. Rochlitz, pour sa part, décrit comme le « problème de *l'œuvre d'art* comme terme laudateur » le fait qu'il n'y ait pas à proprement parler un type de discours qui permette de procéder à des identifications claires des genres artistiques, que les « *limites techniques et normatives à la reconnaissance d'un produit comme œuvre d'art* » ne peuvent être tracées de façon définitive : le cours de l'histoire de l'art, notamment, influencerait sur celles-ci, empêchant toute définition

abstraite et procédurale (Rochlitz 1994, p. 131<sup>140</sup>). Parce que le terme « œuvre d'art » est valorisant, il est utilisé avec parcimonie :

[...] nombre d'œuvres qui possèdent toutes les qualités extérieures du « grand art » ne parviennent jamais à cette distinction, ce qui semble indiquer que la différence ne réside pas tant dans l'œuvre que l'on distingue que dans le processus par lequel on le distingue. [...] les mêmes objets et les mêmes événements se voient attribuer l'étiquette d'objet d'art à certains moments et pas à d'autres, et migrent souvent de part et d'autre de la frontière au fur et à mesure que les mondes changent. [italiques de l'auteur] (Becker 1988, p. 38-39)

En effet, la reconnaissance du caractère artistique d'un objet fluctue souvent et pour cette raison, nous croyons que certaines formes de *low art* sont dévaluées parce qu'elles vont à l'encontre de certaines idéologies dominantes. Cette hypothèse – bien que formulée en d'autres termes – a d'ailleurs été celle d'une génération de sociologues et d'esthéticiens français dont Bourdieu a été l'un des représentants les plus éminents. La sociologie de l'art française, essentiellement issue de l'esthétique philosophique et du marxisme, est demeurée centrée sur les divisions de classes et les rapports de domination entre elles (Menger 1988, p. 6). Il n'est pas sans incidence sur l'évaluation et le statut de certaines pratiques que certains modèles théoriques (dont les théories d'inspiration kantienne) s'imposent comme modèles dominants et servent à une élite cultivée de justificatif quant à la supériorité de leur goût sur celui des classes populaires (Leveratto 2000, p. 109). Michaud remarque pour sa part que peu importe le visage que prend un mode de domination, il n'en constitue pas moins un

---

<sup>140</sup> Par contre, comprendre le fait artistique comme fait de valeur peut cacher le postulat de ce que Rochlitz appelle une « rationalité esthétique » qui implique un privilège du « public averti » sur « les roturiers de l'art » (Schaeffer 1996 p. 186-192). La divergence de jugement par rapport aux œuvres d'expliquerait alors par la supériorité du jugement de certains par rapport aux autres et surtout, du poids des arguments dont ils peuvent disposer pour défendre la valeur d'un artefact par rapport à un autre. Pour sa part, Novitz tente de montrer que décrire une œuvre *en tant qu'œuvre de grand art*, c'est déjà lui donner un statut précis (Novitz 1992, p. 28).

résultat de choix et d'actions prises pour favoriser une forme d'art par rapport aux autres. Dans les mécanismes d'évaluation, certains phénomènes de domination culturelle (incluant les simples effets de mode) se traduisant par l'imposition de normes sont impliqués. Par conséquent, la formation d'une hiérarchie entre les arts ne tient pas qu'à des critères internes :

[...] les idéaux classiques, romantiques, expressionnistes ont tour à tour dominé culturellement en rapport avec des dominations de formes de vie et de représentation. Les impérialismes esthétiques, pour être plus doux et plus insidieux que les impérialismes tout court, n'en sont pas moins des phénomènes de domination. (Michaud 1999, p. 99)

Cela nous renvoie au problème évoqué en début de section : si on pense au dénigrement d'œuvres issues du cinéma hollywoodien ou de la chanson de variété, on voit que non seulement les œuvres mais aussi les genres artistiques (« *(hier) le jazz ou (aujourd'hui) le rock* ») ont subi l'exclusion générique sur la base de l'évaluation. Au dix-septième siècle le roman était exclu des belles-lettres –il n'acquiert de statut artistique qu'à partir du dix-huitième siècle et n'était considéré avant que comme un art mineur (Hauser 1982a, p. 23). Plus récemment, il était impensable de voir une photographie en tant qu'œuvre d'art en raisons de son statut de *reproduction* (Schaeffer 1996 p. 185). L'exclusion générique semble donc être un trait marquant de l'attitude prescriptive, ce qui a une incidence directe sur le discours relié au *low art*.

Il y a ainsi un danger supplémentaire lorsque le discours d'autorité supplante le discours critique (ce qui est le propre de l'attitude prescriptive). Selon Rochlitz, les deux réactions les plus fréquentes face à des pratiques inédites sont les suivantes : un excès d'objectivité et un excès de... subjectivité. En effet, les deux tendances contribuent à chasser l'esprit critique et camoufler sous le vernis de l'autorité ce qui tient de l'arbitraire :

[...] il y a deux refuges : soit l'attitude objectivante de l'historien qui enregistre le choix des galeries, des musées, des critiques renommés, soit celle qui consiste, rarement à contre-courant de la société des artistes, à affirmer ses préférences subjectives sans se soucier de les justifier. Ces deux attitudes se confondent volontiers lorsque les préférences sont exprimées de façon implicite par ceux qui ont le pouvoir institutionnel d'acquérir et de monter les œuvres, de parler ou d'écrire à leur sujet. La critique est de ce fait neutralisée et remplacée par le discours d'autorité, des entretiens, des présentations complices. [nous soulignons] (Rochlitz 1994, p. 48)

Bien que dans le texte de Rochlitz, ce passage fasse référence à l'art contemporain, il pourrait s'appliquer à toute forme d'art dont le processus de légitimation perturbe la catégorisation traditionnelle. Les œuvres populaires ont beau être reconnues pour leur valeur esthétique, il demeure problématique que l'on s'obstine à les maintenir dans une catégorie à part. La catégorisation entre expériences esthétiques légitimes et illégitimes (au sens de ce qui relève ou non de l'appréciation d'un objet *artistique*) perd toute pertinence lorsqu'elle prend, par le poids de l'habitude et de la tradition, la forme d'une simple convention. Michaud abonde dans le même sens, rappelant qu'il n'y a pas qu'une *sorte* d'objets qui permet une expérience esthétique enrichissante. Par conséquent, il est normal qu'on soit tenté de considérer ces objets comme des objets artistiques à part entière, bien qu'ils n'obtiennent pas l'aval des spécialistes :

[...] la prolifération de formes et d'expériences artistiques qui pour n'en être pas «hautes», «raffinées» et surtout pas organisées en un «système des arts» relèvent bel et bien du champ esthétique. Les connaisseurs de l'art égéen, des miniatures persanes ou de la sculpture animalière du XIXe siècle peuvent être bien plus raffinés que les spécialistes du rap, de la bande dessinée, de la tauromachie ou de l'art des jardins [...], leur expérience de l'Art ne s'avère pas moins être une expérience de l'art parmi les autres. (Michaud 1999, p. 12)



On peut craindre que des arguments comme ceux avancés par Michaud nous fassent verser dans le relativisme lorsqu'il en vient à la conclusion que notre époque serait caractérisée par un pluralisme aussi indéniable que permanent. De plus, il fait clairement référence aux conséquences du post-modernisme en invoquant qu'il faudrait en quelque sorte en finir avec l'idée d'une hiérarchie stricte des arts dont le sommet seul serait digne du regard du philosophe. Mais loin de proposer pour autant que tout se vaut en art, il souligne à plusieurs reprises que peu importe la forme artistique, il y a du bon et du mauvais : des bons films d'horreur de série B et des mauvais, etc. Il semble ainsi possible de « *penser la pluralité en acceptant ses conséquences relativistes mais d'une manière conceptuellement organisée* » et de rompre l'équation entre relativisme et « tout se vaut » (Michaud 1999, p. 13).

Mais il n'est pas nécessaire d'aller aussi loin que Michaud dans l'acceptation du pluralisme pour offrir une alternative avantageuse à l'attitude prescriptive : puisque la valeur d'une œuvre d'art est une propriété relationnelle (Schaeffer 1996, p. 208), la variabilité des jugements esthétiques ne peut qu'augmenter nos réserves à l'égard de l'attitude prescriptive. L'écart entre les jugements esthétiques selon les groupes sociaux sont abondamment documentés (Schaeffer 1996, p. 229<sup>141</sup>). Certaines leçons du passé devraient ainsi « *nous inciter à la prudence* » quant à la difficile équation entre statut et valeur artistique : citons en exemple l'œuvre d'Homère, dont l'appréciation depuis la Renaissance a beaucoup fluctué – certains y voyaient « *l'œuvre la plus parfaite jamais créée* », d'autres, « *un bricolage barbare, manquant totalement de « goût* » (Schaeffer 1996, p. 230<sup>142</sup>).

---

<sup>141</sup> Pour des exemples, voir Schaeffer (1996, p. 229).

<sup>142</sup> Pour Schaeffer, le consensus sur sa valeur ne signifie pas que nous l'apprécions tous de la même façon, mais qu'elle « *ne fait plus partie de la culture artistique vivante* » (Schaeffer 1996, p. 230).

Novitz abonde dans le même sens, en allant jusqu'à dire que la perception même des œuvres est souvent biaisée par des considérations sociales : puisque accepter certaines normes artistiques permet de faire partie d'un groupe particulier (Novitz 1992, p. 82<sup>143</sup>), les mérites artistiques de certaines pratiques parviennent difficilement à obtenir la reconnaissance qu'elles méritent, parce qu'elles ne sont défendues par aucun groupe social influent. Becker donne pour sa part en exemple les artistes naïfs, qui n'ont ni formation professionnelle, ni relations avec les différents mondes de l'art : ils ne peuvent donc pas apprendre les termes conventionnels employés pour expliquer et justifier leurs œuvres, ce qui fait en sorte que celles-ci sont plus souvent qu'autrement ignorées, malgré leur valeur (Becker 1988, p. 272). Le discours critique semble donc jouer un rôle plus prescriptif que descriptif dans la catégorisation des œuvres puisque certains intervenants du monde de l'art (critiques, académiciens, artistes, philosophes de l'art, etc.) consacrent davantage d'énergie à maintenir l'aura de respectabilité de certaines formes d'art aux dépens de certaines autres non seulement parce qu'elles sont en accord avec leurs valeurs, mais aussi parce qu'il est dans leur intérêt de maintenir certaines hiérarchies (Novitz 1992, p. 83)<sup>144</sup>. Bref, si les raisons de défendre certains types de pratiques sont légitimes, il ressort néanmoins que leurs raisons de pourfendre d'autres pratiques le sont parfois un peu moins.

## 2.5 Conclusion du chapitre II : distinction évaluative, distinction ontologique

Nous avons présenté ici les difficultés liées à l'usage de la notion *d'œuvre d'art* qui pouvaient biaiser la réflexion. Pour Schaeffer, la plus grande nuisance pour

---

<sup>143</sup> Autre exemple : méprisées par la culture officielle japonaise, les estampes représentent néanmoins pour nous un des sommets de l'art japonais (Schaeffer 1996, p. 231). Voir Schaeffer (1996, p. 245) sur distinction entre jugement esthétique et jugement normatif ainsi que leur influence mutuelle.

<sup>144</sup> Pour sa part, Becker prend trois cas de figures : le franc-tireur, l'artiste naïf et l'artiste populaire pour montrer « à quels problèmes les professionnels intégrés échappent en participant à des mondes de l'art reconnus comme des composantes légitimes de la société » (Becker 1988, p. 274).

l'esthétique est la théorie de l'art, parce qu'elle impose le modèle de *l'œuvre* d'art et réduit le nombre d'objets qui pourraient alimenter notre réflexion. Cette attitude est contingente (historiquement et culturellement) et incite à une vision inutilement étroite du champ de l'esthétique (Schaeffer 1996, p. 21). Le problème, ajoute-t-il, c'est qu'en retour l'œuvre est définie à la fois comme *objet esthétique* et appartenant à une « *catégorie ontologique primitive et irréductible* ». Il récuse la distinction nette –à juste titre– entre art et non-art, et soulève le caractère problématique de la superposition du statut artistique de l'objet à son statut générique :

Cette conception, selon laquelle la notion d'œuvre d'art serait une catégorie ontologique primitive et irréductible, comporte deux thèses. D'abord, elle postule une dissociation radicale entre les œuvres d'art et les autres ouvrages humains : il y aurait les œuvres d'art d'un côté, tous les artefacts non artistiques de l'autre. [...] [U]ne telle frontière radicale n'existe pas. En deuxième lieu, et ce point est plus important, elle implique que le statut artistique d'un objet donné se surajoute à son statut générique. (Schaeffer 1996, p. 23)

Distinction évaluative et distinction ontologique sont confondues dans le discours en philosophie de l'art notamment en raison du parti pris selon lequel « œuvre d'art » veut en réalité dire « une *bonne* œuvre d'art ». Chose certaine, dès qu'il est convenu que les œuvres d'art populaire ou de masse sont *par définition* mauvaises, peu importe leur degré de réussite, il n'y a aucun discours de justification possible.

L'exemple du droit français dans le domaine artistique nous aidera à illustrer cette confusion : en cas de litige sur le statut d'un objet, le juge doit déterminer si l'objet *est* une œuvre, sans se baser sur des conditions de valeur ou des éléments subjectifs. Pour y arriver, on tire de la jurisprudence des conditions négatives qui permettent aux personnes impliquées dans le système juridique d'atteindre une certaine neutralité : mérite, genre, forme d'expression et destination (Edelman 1989, p. 9-12). Or ces conditions comportent elles-mêmes des aspects évaluatifs et subjectifs. On voit là

toute la difficulté lorsque vient le temps d'établir sur quoi repose le caractère *artistique* des artefacts : juridiquement, la création est définie comme *effort intellectuel*, comme « *le produit d'un travail intellectuel libre, exprimant la personnalité du créateur, et s'incarnant dans une forme originale* » (Edelman 1989, p. 15). Autrement dit, même en visant la neutralité, l'appareil juridique favorise une conception de l'œuvre basée sur l'originalité et la personnalité de l'artiste. Dans la mesure où la jurisprudence a adopté une « conception personnaliste de l'œuvre de l'esprit », l'œuvre est comprise comme « *attribut de la personnalité* » (Edelman 1989, p. 19). La philosophie de l'art procède un peu de la même façon : sa nature lui commande d'être objective et pourtant, elle peut difficilement s'extraire de ses présupposés lorsque vient le temps de questionner les fondements de certaines catégorisations. Elle s'emploie surtout à alimenter une vision conservatrice de l'art, plutôt que de mettre en évidence les problèmes conceptuels que posent des distinctions de principe ou de valeur entre différents types de pratiques.

Nous avons présenté ici diverses pistes de réponse aux arguments employés pour justifier la distinction entre les deux catégories d'art (et son corollaire, la dévaluation du *low art* par rapport au grand art). Si on peut facilement comprendre que l'une des raisons qui explique le maintien de la distinction *high/low* est vraisemblablement, comme le dit Dufrenne, « pour faire court », il n'en demeure pas moins que sur le plan philosophique, la distinction demeure problématique, puisqu'elle repose généralement sur une pétition de principe (argument ontologique), un jugement basé sur un double standard ou sur un sophisme de la pente fatale. Heureusement, plusieurs auteurs – bien qu'ils demeurent minoritaires – ont développé un discours alternatif sur la distinction entre le grand art et le reste. Nous verrons dans le chapitre suivant sur quelles bases on peut tenter de construire une réflexion sur les arts populaires et de masse de façon à se rapprocher de l'idéal de neutralité mentionné précédemment.

## CHAPITRE III

### LES TENTATIVES DE CORRECTION

Nous avons vu jusqu'à présent que la dévaluation du *low art*, qu'elle soit implicite ou explicite, est historiquement liée à la philosophie de l'art. Cet état de fait provoquera deux types de réaction chez des auteurs d'allégeances diverses qui, pour différentes raisons, chercheront à critiquer cette dévaluation systématique ou à tirer des conclusions qui se démarquent de celles des thèses habituellement proposées.

D'une part, du côté de la philosophie et de l'esthétique analytiques des auteurs s'intéresseront au *low art* indépendamment de son rapport au grand art, en tentant de penser ces pratiques en elles-mêmes, donc en proposant diverses formes d'« ontologies locales ». Ces modèles sont forgés spécifiquement pour représenter différents sous-ensembles artistiques formés à partir du genre ou d'un style et les exprimer dans un ensemble de conditions nécessaires et suffisantes, ce qui permet d'obtenir une philosophie *de l'art de masse*, une philosophie *du rock*, etc. Nous verrons dans ce chapitre les modèles ce qui a été proposé par quelques auteurs (dont Noël Carroll, Bruce Baugh et Theodor Gracyck) et mentionnerons les principales critiques auxquelles ils s'exposent. Nous tâcherons ensuite de proposer des réponses à l'endroit de celles-ci et verrons notamment que ces approches ont l'avantage de fournir des modèles bien documentés et argumentés, mais ont le désavantage de

procéder en prenant la démarcation *high/low* pour acquis. Plus souvent qu'autrement, elles ne critiquent pas le fondement même de cette démarcation et se contentent de contourner le problème, en donnant, en bout de ligne une forme d'appui tacite à la conception standard qui s'illustre dans la ghettoïsation de la réflexion sur le *low art*.

Une seconde réaction se démarque chez des auteurs qui s'inspirent –de près ou de loin– du pragmatisme. L'œuvre de John Dewey y occupe une place prépondérante et son héritage intellectuel est repris par ceux qui se sont démarqués jusque dans leurs tentatives visant à récuser la distinction *high/low*. Richard Shusterman ou David Novitz, par exemple, ont tenté de montrer le caractère contestable de cette démarcation. Nous aborderons également les thèses de Nelson Goodman, qui a proposé dans ses textes en lien avec « le langage de l'art » des réflexions qui mettent en lumière certaines erreurs récurrentes dans nos modes de pensée<sup>145</sup>. Nous verrons que si effectivement, certaines catégorisations et divisions au sein de la réflexion philosophique et esthétique demandent réexamen, la critique de leur fondement doit s'accompagner d'une proposition alternative qui saura quant à elle résister à la critique, ce qui n'est pas une mince tâche.

### 3.1 Approche analytique : les « ontologies locales »

Au cours des années 1990, on a pu observer une multiplication des travaux sur des pratiques artistiques généralement passées sous silence dans la littérature spécialisée en philosophie de l'art. Bien que leurs auteurs proviennent souvent de champs de recherche adjacents à la philosophie (théorie littéraire, théorie du cinéma, sociologie

---

<sup>145</sup> Bien qu'il ne soit pas en tant que tel un auteur qualifié de « pragmatiste », Goodman a été inclus dans cette section sur la base de son désintérêt face aux questions de définition de l'art et de démarcation (problématiques qu'il juge surévaluées). Il était moins inexact à cet égard d'en faire un pragmatiste que de le classer parmi les analystes, du moins en ce qui a trait à ses textes sur l'art.

de la musique), ils n'hésitent à s'inspirer des méthodes de la philosophie analytique et à s'en réclamer ou à en emprunter le style. On peut penser à *Rythm and Noise* de Theodor Gracyk (1996), qui propose une « esthétique du rock » ou à l'article de Baugh qui met de l'avant ses « prolégomènes à toute esthétique du rock » (Baugh 1993). Pour sa part, Noël Carroll déplorait déjà que l'esthétique philosophique ne s'intéresse principalement qu'au grand art : son ouvrage *The Philosophy of Horror* (qui se veut une « philosophie du film d'horreur ») annonce une nouvelle orientation, c'est-à-dire une philosophie de l'art orientée vers des problèmes plus circonscrits. Il présentera quelques années plus tard une philosophie plus générale de l'art de masse, dans un ouvrage imposant, *A Philosophy of Mass Art* (1998). En plus d'y faire une recension méticuleuse des diverses conceptions de l'art de masse, Carroll propose son propre modèle sous forme de conditions nécessaires et suffisantes, dont l'un des éléments centraux est l'idée d'*accessibilité* (Carroll 1998, p. 190-1).

Les conditions nécessaires selon Carroll peuvent se résumer à ceci : une œuvre peut être qualifiée « de masse » si c'est une œuvre « à types » ou à exemplaires multiples, produite et distribuée par une technologie de masse. De plus, elle est intentionnellement orientée dans ses choix structurels vers la recherche d'une accessibilité au moindre effort pour le récepteur (Carroll 1998, p. 196). Bien qu'il cherche à assurer son lecteur de son préjugé favorable à l'égard de l'art de masse, Carroll demeure malgré tout assez près de la conception standard. Il insiste sur le fait qu'il cherche à proposer une analyse qui n'est pas basée sur des considérations évaluatives<sup>146</sup>, mais qui renvoie plutôt au fait que les œuvres sont reproduites à large échelle. Certains passages sont toutefois équivoques et laissent entrevoir certaines tensions dans son modèle. Carroll parle d'œuvres « faciles à consommer », qui

---

<sup>146</sup> « Mon acception d'art de masse est à prendre au sens numérique, et non au sens évaluatif, et encore moins au sens péjoratif. » [notre traduction] (Carroll 1998, p. 187).

reposent sur l'utilisation de formules et qui sont prévisibles, mais sa remarque se veut descriptive, plutôt qu'évaluative :

En tant que les œuvres d'art de masse procèdent par formule, elles sont faciles à « suivre », c'est-à-dire qu'elles répondent à nos attentes. Et en autant qu'elles sont faciles à suivre, elles sont également en mesure de convaincre de plus en plus de gens qu'elles sont des objets appropriés pour occuper du temps de loisir. [notre traduction] (Carroll 1998, p. 194-5)

Si le ton diffère d'avec des positions comme celles de Greenberg ou Adorno, le contenu comporte des points communs avec celles-ci : Carroll a beau affirmer que l'accessibilité n'est pas un défaut mais plutôt une condition de possibilité (Carroll 1998, p. 195), cela revient grosso modo à une version « bienveillante » de l'argument ontologique qui fait en sorte qu'une distinction nette entre grand art et art de masse est maintenue. Il voit un rapport antithétique entre l'art de masse et l'art d'avant-garde, ce qui le mène à des formulations sibyllines comme celle-ci : « *L'avant-garde est ésotérique, l'art de masse est exotérique* » (Carroll 1998, p. 192). Ce genre de remarque se concilie mal avec certaines autres de ses propositions, qui peuvent laisser perplexe : il affirme par exemple que les notions d'art de masse et de grand art ne sont pas incompatibles (Carroll 1998, p. 224-5) et par conséquent que certaines œuvres d'art de masse peuvent être du grand art, mais sans approfondir. Il y a donc lieu de se demander si l'usage qu'il fait du terme « art de masse » correspond à l'acception courante du terme ou s'il tord par moments le sens de la notion, au point de se diriger vers une conception très personnelle qui a peu à voir avec ce qui est entendu par l'usage habituel du terme.

L'un des aspects qui occupe une place cruciale dans ce modèle est la notion de « système de diffusion massive » [*mass delivery system*], qui remplace celui de reproductibilité massive qui s'était imposé depuis Benjamin. Ce n'est pas tant que



l'artefact soit reproductible qui est à souligner, mais bien que le contact se fasse de l'œuvre vers le récepteur (plutôt que l'inverse<sup>147</sup>). L'intérêt porté au *système de diffusion* qui s'ajoute à la simple possibilité technique de reproductibilité de l'œuvre est plus à même de rendre compte du fonctionnement esthétique de l'art de masse – que Carroll conçoit toutefois comme distinct de l'art populaire, produit à plus petite échelle (Carroll 1998, p. 199). Le concept de système de diffusion massive permet de repenser plus adéquatement un fonctionnement esthétique des œuvres dites « de masse », qui ne reposerait pas simplement sur leur facilité de reproduction ou de diffusion, mais aussi le fait qu'elles soient organisées dans un monde de l'art qui fonctionne selon ses propres règles. Si on a longtemps insisté sur la duplication massive des œuvres et de leur omniprésence, on a rarement insisté sur les façons dont ces systèmes de diffusion massive interagissent avec le public pour rendre accessibles ces œuvres dont la diffusion n'est pas freinée par l'unicité du support physique.

C'est d'ailleurs ce qui fait l'intérêt de ce qui est mis de l'avant par Bruce Baugh (Baugh 1993). Au lieu de s'en tenir à la formulation d'un modèle adapté à une pratique spécifique, il s'attarde d'abord à présenter les éléments qui ont contribué à ce que celle-ci soit laissée de côté par le discours traditionnel. S'intéressant à l'exemple particulier du rock, il avance d'abord que c'est en premier lieu le fait qu'il provienne d'une tradition non-occidentale qui expliquerait que l'on fasse appel à des critères d'évaluation distincts de ceux employés pour la musique classique ou contemporaine. Le classique et le rock, explique-t-il, ne peuvent être placés sur une même échelle, puisqu'ils se sont développés dans deux paradigmes musicaux incompatibles (ce qui n'empêche cependant pas qu'il puisse y avoir des emprunts de part et d'autre sur le plan technique). D'autres facteurs doivent alors être érigés comme éléments de référence pour l'évaluation. Baugh mentionne notamment la capacité de provoquer un sentiment (ce qui est perçu dans la musique « sérieuse » comme dépassé), le caractère entraînant

---

<sup>147</sup> Cet aspect sera développé au chapitre IV dans la discussion autour des circuits de diffusion.

du rythme ainsi qu'une simplicité bien dosée. Il en vient par la suite à la conclusion que c'est en fait une « esthétique kantienne inversée » (Baugh 1993 p. 26), à savoir une esthétique axée sur un plaisir concret, intéressé, charnel plutôt qu'intellectuel.

Il rappelle par le fait même les grandes lignes de la division historique entre forme et matière dans le discours esthétique et comment la préséance de la première sur la seconde rend plus difficile une compréhension adéquate et une appréciation du rock. Bref, la proposition de Baugh a à tout le moins le mérite de faire le travail comparatif entre les deux traditions, plutôt que de s'en tenir à une attitude pamphlétaire : loin de s'en tenir à une simple défense du rock, il propose une analyse neutre, sur de nouvelles bases. Malheureusement, le programme mis de l'avant dans ce court article en reste à l'état de prolégomènes, et Baugh passe le flambeau pour la réalisation de cette « nouvelle esthétique ».

D'entrée de jeu, il faut rappeler que la philosophie analytique –du moins dans sa première mouture– se méfie de ce qui peut entretenir un rapport à des aspects psychologisants ou subjectifs<sup>148</sup>. Par conséquent, des notions comme *expérience* ou *réception* esthétiques sont peu dignes d'intérêt, voire suspectes (Shusterman 1992, p. 50). Mais comme on ne saurait faire fi de ces aspects lorsque vient le temps de proposer une réflexion sur la nature des phénomènes artistiques, les auteurs d'allégeance analytique posent en général un regard taxinomique –voire *taxidermique*, vu leur conservatisme– sur les œuvres, afin de pouvoir les classer dans ces catégories étanches. Les analystes préfèrent généralement se fier aux artefacts, plutôt qu'à des notions abstraites et volatiles comme l'expérience esthétique pour asseoir leurs théories (Shusterman 1992, p. 52). Il en résulte souvent quelque chose de procédural et l'entreprise ressemble par moments à un exercice de description incomplet. Que

---

<sup>148</sup> Cette remarque ne s'applique pas aux travaux de Carroll : la généralisation de Shusterman désigne en fait les analystes « purs et durs ».

l'esthétique analytique doit privilégier une définition de l'art dans un sens descriptif plutôt que prescriptif va de soi (autrement, elle usurperait le rôle de la critique) mais cela se fait souvent au risque de mener les auteurs à esquiver plus souvent qu'autrement les questions d'évaluation, qu'on ne saurait dissocier des questions de démarcation (Shusterman 1992, p. 37). Carroll, notamment, revendique une approche strictement classificatoire comme fondement d'une philosophie de l'art de masse qui présuppose d'emblée une distinction ontologique (Carroll 1998, p. 6). Bien qu'il reconnaisse qu'il n'y a pas de « *structures émotionnelles, morales et idéologiques qui soient propres à l'art de masse et seulement à celui-ci* » et que l'art de masse s'apparente aux autres formes d'art (Carroll 1998, p. 9), il maintient une approche classificatoire qui prend souvent des airs de tautologie.

Le premier problème de l'approche analytique est ainsi qu'elle semble présupposer d'abord que les œuvres peuvent être placées dans des catégories mutuellement exclusives ; et ensuite qu'elle procède à partir de ce découpage artificiel. Comme l'explique Novitz (au sujet de la distinction entre arts populaires et grand art) il serait bien commode de pouvoir délimiter nettement les catégories artistiques les unes par rapport aux autres, mais cet idéal serait en fait une construction née de la plume de théoriciens préoccupés surtout de considérations évaluatives. En effet, les œuvres n'appartiennent pas toujours à une seule catégorie artistique, mais nous avons souvent tendance à agir comme tel pour fins de clarté (Novitz 1992, p. 22-23<sup>149</sup>). C'est d'ailleurs un irritant présent dans nombre de modèles comme les théories institutionnelles qui ont eu une influence certaine dans la sphère analytique<sup>150</sup> : Shusterman parle même de ces modèles comme des « théories-emballage », référant

---

<sup>149</sup> « Il serait bien plus simple de distinguer le grand art de l'art populaire si toutes les œuvres pouvaient hors de toute hésitation être placées dans une catégorie ou l'autre. Mais ce n'est pas le cas. [...] Il a fallu attendre le vingtième siècle pour que théoriciens et historiens considèrent nécessaire de distinguer le grand art des arts populaires; il ne fait pas de doute que cette distinction visait à séparer le bon grain de l'ivraie... » [notre traduction] (Novitz 1992, p. 22-23). Voir aussi (Pouivet 2002, p. 21).

<sup>150</sup> Voir les remarques sur les « théories-emballage » chez Shusterman (1992 p. 66-67).

avec un brin de malice à cette obsession des auteurs qui cherchent la formule idéale qui permet de recouvrir parfaitement une catégorie artistique.

On devine les difficultés que cela comporte : ces modèles procèdent comme si l'art de masse et l'art populaire étaient des espèces distinctes, ce qui ne va pas de soi puisque que nombre des œuvres que chacune regroupe pourraient aussi bien appartenir à l'autre catégorie. Tracer une telle division entre des *espèces* d'art, alors que les œuvres que ces espèces devraient regrouper peuvent être classées dans un camp ou l'autre impose la formulation de critères soit extrêmement vagues (faisant en sorte que l'on ne pourra rien apprendre d'un tel modèle) soit trop précis pour englober toutes les œuvres qui devraient l'être. Carroll –qui insiste pourtant sur la différence entre *art* et *culture* de masse– classe par exemple dans « art de masse » des termes généraux comme la télévision et la radio (Carroll 1998, p. 173). Celles-ci servent, bien sûr, à diffuser des productions artistiques mais elles ont néanmoins une vocation plus large : elles diffusent aussi de la publicité et de l'information. À quoi sert de vouloir maintenir une approche classificatoire si c'est pour ensuite rendre ces catégories floues ? Bref, comme le disait Dewey, à propos de la philosophie « traditionnelle » (ce qui vaut aussi pour la philosophie analytique), penser en termes de classes est bien *pratique*, mais nous fait souvent perdre de vue ce qui est fondamental (Dewey 1958, p. 217) : comprendre le rôle de ces pratiques dans la vie concrète de chacun en vue d'enrichir celle-ci.

On peut illustrer par un exemple plus précis quel type de problèmes survient lorsque l'on est principalement motivé par la recherche d'une formulation qui recouvre une catégorie d'objets précise, sous forme de conditions nécessaires et suffisantes. Pouivet, qui se réclame en bonne partie du modèle de Carroll (Pouivet 2003, p. 21) soutient que trois éléments s'ajoutant à ceux indiqués par Carroll permettent de distinguer nettement l'art de masse et l'art populaire : le second serait caractérisé,

soutient-il par sa limitation à une communauté, l'absence de l'usage de technologie de masse de même que son « ancienneté » (Pouivet 2002, p. 78). Or cette classification ne va pas de soi et on peut tout de suite penser à deux contre-exemples de formes d'art qui peuvent appartenir à l'une ou l'autre des catégories : d'abord un art typiquement « populaire », à savoir le *blues* américain, et ensuite un art on ne peut plus « de masse », le phénomène Bollywood, c'est-à-dire l'industrie cinématographique indienne basée à Bombay<sup>151</sup>.

Prenons notre premier exemple : le blues a une portée universelle, et si son origine est géographiquement délimitée (le sud des États-Unis), c'est par le contact entre diverses communautés culturelles qu'il est apparu – c'est-à-dire le métissage entre les descendants d'esclaves Noirs, de colons français et d'Autochtones, qui a permis entre autres l'émergence de la culture des Marrons en Nouvelle-Orléans. Il n'est donc pas limité à une communauté : c'est au contraire la multiplicité des influences qui a agi comme moteur de développement, lorsque plusieurs communautés ont été en contact. De la sorte, il a su dépasser rapidement les frontières de son contexte d'origine, puisqu'il a su toucher des publics qui, bien que vivant une toute autre réalité quotidienne que les habitants du sud des États-Unis, se sont sentis interpellés par les thématiques abordées par les chanteurs de blues ainsi que leurs talents d'interprètes. Le *blues* ne remplit donc pas le premier critère (limitation à une communauté). Deuxièmement, si le blues est d'abord un genre musical simple, basé sur la performance d'un soliste ou d'un petit ensemble, il fait néanmoins appel à la technologie de masse : sa popularité et son développement sont tributaires de la radio et des techniques d'enregistrement. Il ne satisfait donc pas au deuxième critère (absence d'usage de technologie). En troisième lieu, le blues est apparu somme toute récemment : même si les folklores dont il est issu sont très anciens, il demeure un art

---

<sup>151</sup> Le terme *Bollywood* réfère ainsi à la fois au siège l'industrie californienne du rêve qui a servi de modèle à son équivalent indien, mais aussi aux processus d'appropriation de ce dernier.

populaire typique du vingtième siècle. Pourtant, c'est une forme d'expression artistique à caractère incontestablement populaire, même s'il n'est pas limité à une communauté, qu'il emploie une technologie de masse et qu'il n'est pas ancien. Il échoue donc également aux exigences du troisième critère (ancienneté). Ce premier exemple ne passe donc pas le test, et montre en quoi une approche procédurale est plus souvent qu'autrement réductrice.

On peut faire le cheminement inverse pour notre second exemple : l'industrie cinématographique indienne est la plus grosse au monde tant en ce qui concerne le volume de production que la taille de l'auditorat. C'est donc le meilleur exemple d'art « de masse » possible, puisqu'il remplit les trois conditions : ces comédies musicales très appréciées sont distribuées partout dans le monde, emploient une technologie de masse et sont apparues assez récemment, soit dans les années cinquante. Malgré qu'elles empruntent beaucoup à la façon de faire occidentale, elles demeurent néanmoins très fortement imprégnées des particularités culturelles de l'Inde. Il est d'ailleurs difficile pour nombre d'Occidentaux d'apprécier ces films parce qu'ils ne sont pas conformes à leurs habitudes d'écoute et à leurs « standards » de qualité cinématographique. Les films bollywoodiens sont souvent très longs (ils peuvent facilement durer plus de trois heures), l'histoire présente souvent des digressions ou des retournements invraisemblables (qui servent en fait de prétextes aux chorégraphies chantées dans les films, mais qui peuvent sembler incohérentes par rapport à l'intrigue). Les acteurs ont souvent une physionomie insolite pour le rôle qui leur est attribué : par exemple, Shah Rukh Khan, le roi incontesté de Bollywood, a beau porter plus qu'admirablement la quarantaine, il n'est plus crédible en tant que collégien, mais on lui confie quand même ce type de rôle en raison de sa popularité qui garantit le succès de tous les films dans lesquels il joue. De plus, les règles classiques qui sont encore souvent respectées dans le cinéma standard (par exemple, dans une comédie musicale américaine, on respecte l'unité de temps, d'action et de lieu) ne le sont pas nécessairement dans le cinéma indien : on peut donc voir les

acteurs, au sein d'une même chanson, être transportés de la mer à la montagne, de la montagne au club, avec de nombreux changements de costumes pour agrémenter le tout (Mehta 2005). Ces particularités, une fois conjuguées à l'ethnocentrisme dont nous faisons hélas fort souvent preuve suffisent généralement à expliquer le caractère dépréciateur du regard que nous portons sur le cinéma bollywoodien.

La production de ces films est également assujettie à plusieurs contraintes d'ordre culturel : d'abord la question de la langue, puisque le pluralisme linguistique indien fait en sorte que seul un tiers des films est tourné en hindi, l'une des principales langues officielles (Mehta 2005, p. 27) et ensuite celle de la moralité. Par exemple, dans les films bollywoodiens, les amoureux ne se touchent pas –sauf pendant les chansons– et les « méchants » ne gagnent jamais (Mehta 2005, p. 28). Ces particularités n'empêchent pas ces films de devenir des succès populaires dans un sens qui dépasse le sens commercial du terme<sup>152</sup>. Ils sont « populaires » dans la mesure où ils véhiculent des valeurs chères à un grand nombre de personnes, et sont spontanément appréciés par de larges publics, provenant souvent de communautés culturelles très différentes<sup>153</sup>. Il semble donc que des critères comme ceux proposés par Pouivet ne peuvent fonctionner qu'en choisissant des exemples bien précis et en se cantonnant à des zones bien délimitées.

---

<sup>152</sup> Il se produit aux États-Unis environ 700 films par an; en 2003, l'Inde en avait produit une centaine de plus (dont un tiers en hindi, langue officielle). Un film indien peut attirer un public d'environ 3,6 milliards, soit un milliard de plus qu'un film américain puisqu'il peut aussi compter sur les marchés du Moyen-Orient, de l'Asie centrale, de l'Afrique et de l'Amérique latine (Mehta 2005, p. 27).

<sup>153</sup> Voir les remarques sur les « rôles sains » dans (Mehta 2005, p. 28). Fait intéressant, l'auteure souligne que la popularité de ces films ne se limitait pas à la communauté indienne et raconte que dans le bloc de son enfance (habité par des immigrants russes, ouzbeks, pakistanais et grecs), tous tombaient sous le charme des chorégraphies chantées. Bref, c'était la tour de Babel mais avec une fin heureuse, puisque ces gens qui ne pouvaient pas communiquer en raison de la langue pouvaient quand même fraterniser à travers ce goût partagé.

Une deuxième difficulté inhérente à l'approche analytique est qu'elle présente le défaut inverse de l'attitude prescriptive. Si décrire certains modes de fonctionnement du *low art* s'impose pour être compris de ceux qui ne sont pas familiers avec ces pratiques, la description d'œuvres occupe souvent trop d'espace dans le propos, au détriment de l'analyse critique. Par exemple, chez Gracyk on trouve une description éclairante des aspects sur lesquels il convient de prêter attention, qui seront à coup sûr utiles à ceux qui sont peu familiers avec le genre. Par contre, pour quiconque possédant une connaissance minimale de la musique pop et rock, cela apparaîtra à coup sûr quelque peu trivial, ce qui rend la chose d'autant moins convaincante. À cela s'ajoute le risque de laisser paraître que toute tentative de défense de ces pratiques ne peut qu'aboutir à un ensemble de remarques élémentaires et de simplifications abusives alors qu'au contraire, la rareté des textes comportant un intérêt philosophique lié à ces questions devrait inciter à une étude plus approfondie.

On peut donc avoir des réserves face aux modèles qui reposent sur ce type de classification : les approches analytiques comportent l'avantage de proposer un discours théorique éclairant sur ces questions précises, mais cela revient en quelque sorte à prêcher aux convertis si on ne questionne pas d'*abord* les aspects sous-jacents aux questions de démarcation. L'approche pragmatique est une tentative en ce sens et comporte l'avantage de prendre à bras-le-corps ces questions.

### 3.2 Approche pragmatique

Nous avons vu que les frontières de l'art et celles entre différentes pratiques sont non seulement construites mais aussi mobiles et avons expliqué les raisons historiques et théoriques qui ont mené au tracé actuel de ces frontières. Nous nous intéresserons ici aux arguments mis de l'avant par ceux qui se sont concentrés sur la critique de cette catégorisation et qui ont défendu l'idée selon laquelle leur maintien résulte davantage



d'une volonté collective que d'une différence radicale entre les œuvres par laquelle on pourrait tracer une démarcation nette (Novitz 1992, p. 85).

C'est là sur quoi insiste, entre autres choses, l'approche pragmatiste : montrer le caractère mouvant –mais non *arbitraire*– de ces frontières et les soumettre à la critique lorsqu'elles sont érigées et défendues aux dépens de la qualité des expériences esthétiques. Cette approche englobe notamment une critique du dogme de l'autonomie de l'art<sup>154</sup> et se veut une critique de l'idée courante –présente autant dans le discours savant que dans le discours populaire depuis le tournant romantique– selon laquelle l'art fonctionnerait selon un mode qui lui est propre, essentiellement contemplatif, subjectif, arbitraire et irrationnel<sup>155</sup>. Alors que la philosophie de l'art actuelle demeure très attachée (explicitement ou non) au modèle romantique de l'art (Gauchotte 1992, p. 72), cette idée est en revanche remise en question dans le pragmatisme, voire farouchement combattue puisque l'un des principes directeurs du pragmatisme est au contraire de tenter de voir une continuité entre divers types d'expériences et d'activités humaines. On tente de la sorte de dégager ce qui unit (et non ce qui oppose) des domaines apparemment hermétiques les uns aux autres : l'expérience esthétique, le caractère artistique, la dimension éthique, l'activité cognitive, etc. Cela permet de surmonter certaines difficultés, c'est-à-dire d'éviter les pièges d'un discours conservateur qui mène plus souvent qu'autrement à l'isolement de la pratique artistique et à une culture de l'incompréhension du public, c'est-à-dire où l'art le plus valorisé est celui qui est le moins accessible. On trouve par conséquent dans le pragmatisme l'une des rares défenses systématiques du *low art*.

---

<sup>154</sup> Sur le dogme de l'autonomie esthétique : (Shusterman 2001 p. 156).

<sup>155</sup> « [...] l'art était distingué de la science en tant qu'il ne se souciait pas véritablement de connaissance, parce que son jugement esthétique était essentiellement non-conceptuel et subjectif. L'art se différenciait aussi nettement de l'activité pratique de l'éthique et de la politique, qui implique des intérêts réels et une volonté d'appétence (ainsi qu'un raisonnement logique). Au lieu de quoi l'art se trouvait consigné dans un domaine d'imagination désintéressée... » (Shusterman 2001, p. 146).

### 3.2.1 De Dewey à Goodman : l'art comme pratique dynamique

Lors d'une série de conférence de 1931 qui mènera à la publication d'*Art as Experience*, John Dewey jette les bases d'une esthétique à contre-courant des tendances dominantes, basée sur le concept d'*expérience* où il s'inscrit en faux contre certains dogmes philosophiques bien ancrés. Le philosophe américain avait jugé –avec raison– qu'il n'était pas superflu de rappeler que l'être humain partage avec animaux le fait d'être vivant et d'être dépendant d'un environnement. Il insiste sur le fait que nous sommes intimement en contact avec l'extérieur, que nous « incorporons » le monde extérieur (Dewey 1958, p. 13; 246), réhabilitant de la sorte la dimension physique de l'expérience esthétique par rapport à sa dimension intellectuelle. Dewey définit d'ailleurs la culture comme résultat d'une action prolongée et cumulative avec un environnement, et l'expérience comme *interaction*, *participation*, et *communication* avec cet environnement (Dewey 1958, p. 22). Il critique donc le fait que l'on aborde la vie dans son ensemble à travers le filtre de la compartimentalisation théorique et que les catégories résultant de ce processus doivent être soumises à un classement comparatif<sup>156</sup>. Dans cette perspective, la distinction entre *high* et *low art* perd sa pertinence et une ouverture se dégage, permettant un regard plus nuancé sur des arts davantage axés sur la dimension sensuelle ou émotive. La manie de mettre l'art sur un piédestal, explique Dewey, nous inhibe et nous empêche d'avouer que nous ressentons un plaisir esthétique au

---

<sup>156</sup> « La vie est compartementalisée et les compartiments institutionnalisés sont classés comme élevés ou bas [as high and low] et leur valeur en tant que profane et spirituelle, matérielle et idéale » [notre traduction] (Dewey 1958, p. 20). Ces classifications naîtraient d'une appréhension face à la vie même : « L'opposition de l'intellect [mind] et du corps, de l'âge et de la matière, de l'esprit [mind] et de la chair ont toutes leur origine en bout de ligne dans la peur que la vie génère. » [notre traduction] (Dewey 1958, p. 22). Sur le désintéressement et la contemplation : (Dewey 1958, p. 257-8).

contact ou dans la pratique de certaines activités qui ne relèvent pas officiellement du champ artistique (Dewey 1958, p. 5).

L'art en général occupe une place importante dans l'ontologie deweysienne, il est préfiguré dans la vie elle-même (Dewey 1958, p. 24). Celui-ci permet le déploiement de l'expérience esthétique, caractérisé par sa dimension dynamique, qui est fondamentale : l'expérience esthétique est *active* par définition (Dewey 1958, p. 53-54; 134). L'art est ainsi une qualité qui s'infiltré dans l'expérience (Dewey 1958, p. 326), où le récepteur doit « créer sa propre expérience » (comme l'artiste lorsqu'il produit une œuvre) au point où Dewey parle même de l'expérience comme d'une « re-crédation » (Delledale 1967, p. 447; Dewey 1958, p. 60). On a donc en place les éléments nécessaires à une revalorisation de l'expression artistique et du discours qui l'accompagne, qui remet de l'avant une idée qui avait été mise de côté dans la réflexion esthétique, à savoir que l'expérience esthétique est une activité cognitive de premier plan et non un simple ensemble de sensations préalables à la connaissance<sup>157</sup>. À la fois ancrée biologiquement et socialement –donc comme phénomène foncièrement démocratique et naturel (Delledale 1967, p. 449)– la notion deweysienne d'expérience présente une particularité supplémentaire en ce qu'elle est « intégrale » (Dewey 1958, p. 274). Une expérience demeure incomplète si elle ne s'incarne pas à l'extérieur (Dewey 1958, p. 51) : le complément sensible ou physique de l'expérience se trouve réhabilité, puisque Dewey dénonce le dénigrement des aspects sensuels qui se présentent à travers celle-ci et souligne que nous sommes en présence d'une véritable domination de l'intellect sur le corps<sup>158</sup>, avec toutes les conséquences que cela peut comporter sur le plan théorique.

---

<sup>157</sup> « Bref, l'esthétique ne peut pas être soustraite de l'expérience intellectuelle puisque la seconde doit être marquée par l'esthétique pour être complète. » [notre traduction] (Dewey 1958, p. 38).

<sup>158</sup> « Le prestige échoit à ceux qui utilisent leurs esprits sans la participation du corps et qui passent par le contrôle des corps et du travail des autres. » [notre traduction] (Dewey 1958, p. 21).

Dewey se démarque également de ses collègues quant à l'importance accordée à la dimension manuelle de la pratique artistique, ce qui ne revient pas pour autant à prôner un retour vers une conception de l'art axée sur la *fabrication* et dimension physique de l'œuvre. L'habileté manuelle ne suffit pas à conférer un caractère artistique (Dewey 1958, p. 142) : ni la technique, ni le savoir-faire [*skill*] ne peuvent servir seuls d'ancrage pour comprendre ce qui est le propre de l'art (Dewey 1958, p. 80). Il interroge également ce qui reste des associations qui ont été faites relativement à la distinction artistique/esthétique. Alors que le premier est employé lorsqu'on veut se référer au pôle de la production, on associe le second épithète à la sphère de la réception (Dewey 1958, p. 46). Mais les deux ne peuvent être séparés : la production artistique elle-même oblige l'artiste à se placer, ne serait-ce que par le biais de l'imagination, dans la peau du récepteur (Dewey 1958, 48-50). À l'inverse, l'œuvre n'existe que par *l'expérience* qui en est faite (Dewey 1958, p. 108), lorsqu'elle est présentée à un public. Par conséquent, une production artistique sans récepteur est dénuée de sens<sup>159</sup>, d'autant plus que l'œuvre d'art est le seul moyen de communication [*media*] qui permet à des êtres dont l'expérience diffère de se comprendre (Dewey 1958, p. 105). À plus forte raison, les arts plus populaires sont à même de transgresser les barrières entre individus et entre les cultures, puisqu'elles entrent de par leurs moyens de diffusion plus facilement en contact avec le récepteur. Que Dewey ait dénoncé leur absence au sein de la réflexion esthétique n'est alors pas surprenant<sup>160</sup>. De façon générale, les œuvres contribuent au dynamisme de la vie en collectivité :

---

<sup>159</sup> L'œil est entraîné à voir la couleur; c'est l'œil qui donne forme à une substance dans l'expérience ordinaire comme dans l'expérience esthétique (Dewey 1958, p. 116-121).

<sup>160</sup> Sur l'universalité de l'œuvre d'art, voir Dewey (1958, p. 68).

Les œuvres d'art qui ne sont pas en retrait de la vie courante, qui sont largement appréciées dans une communauté, sont autant de signes d'une vie collective unie. Mais elle sont également d'une aide précieuse pour la création d'une telle vie. [...] L'art procède de façon telle que la re-crédation de l'expérience d'une communauté est orientée vers davantage d'ordre et d'unité. [notre traduction] (Dewey 1958, p. 81)

Bref, non seulement l'œuvre contribue à enrichir l'individu, mais elle est un facteur de cohésion sociale<sup>161</sup> : en place et lieu d'entretenir les craintes quant à l'aliénation qu'un art trop « agréable » pourrait entraîner, Dewey se réjouit des conséquences potentiellement positives de « l'effet de masse ».

- L'art, l'industrie et le musée : nouvel éclairage sur le *low art*

Dewey déplorait que la philosophie ait été jusqu'alors si conservatrice, alors qu'elle devrait plutôt être orientée vers le changement et le progrès social. Il voyait dans la valorisation de l'expérience esthétique un remède possible à cet état de fait (Rorty 1995, p. 127<sup>162</sup>). Cette critique inclut notamment des réserves face à la conception muséale de l'art, une approche consistant à ne considérer les œuvres que dans le contexte artificiel de conservation et qui présuppose une distinction fondamentale entre l'art et la vie courante<sup>163</sup>. Avant même que la vogue des théories institutionnelles n'apparaisse, Dewey nous mettait en garde de confondre ce qui est accidentel à la pratique artistique (par exemple, sa dimension institutionnelle) et ce

---

<sup>161</sup> Cet aspect sera développé dans la conclusion finale.

<sup>162</sup> « [Dewey] était persuadé que tout ce qui n'allait pas dans la philosophie traditionnelle consiste à se cramponner à une image obsolète du monde, issue d'une société inégalitaire et répondant à ses besoins. » (Rorty 1995, p. 27).

<sup>163</sup> Voir Dewey (1958, p. 3). L'un des représentants les plus typiques de la conception muséale de l'art est sans conteste Arthur Danto. Sur cette question, voir Danto (1993, p. 157) et Shusterman (1999, p. 53). Sur les méfaits du conservatisme, voir Dewey (1958, p. 302).

qui lui est essentiel, soit sa capacité de permettre une forme d'expérience particulière (Dewey 1958, p. 10). Souvent, les théories de l'art partent d'un pré-découpage conceptuel où la dimension esthétique est déjà au second plan. Pourtant, dès qu'une œuvre est sortie de son milieu naturel, l'expérience qu'elle permet en est affectée :

La théorie peut être générée des œuvres d'art reconnues seulement lorsque l'esthétique est déjà compartimentalisée, ou seulement lorsque les œuvres sont placées dans une niche à part, plutôt que vues comme des célébrations, reconnues en tant qu'objets de l'expérience ordinaire. Même une expérience rudimentaire, si elle est une expérience authentique, est plus à même de révéler la nature intrinsèque de l'expérience esthétique que ne l'est un objet déjà en retrait de tout autre mode d'expérience. [notre traduction] (Dewey 1958, p. 11)

Dewey cherche par ailleurs à montrer en quoi notre discours sur l'art lui-même est affecté par des facteurs extérieurs. En fait, une confusion dans les valeurs en jeu accentue la séparation entre un domaine où règne l'art, appréhendé sous un mode contemplatif, et le reste de l'expérience concrète (Dewey 1958, p. 9-10). Il fait également un lien entre développement du capitalisme et une attitude muséale face à l'art, puisque la technologie et l'industrialisation dans lesquelles nous vivons changent les habitudes de l'œil –désormais accoutumé à l'objet industriel– et affectent nos façons de percevoir et d'interpréter (Dewey 1958, p. 341-2). L'industrialisation et les bouleversements dans le fonctionnement de l'économie accentuent également le fossé entre producteurs et consommateurs d'art : l'artiste ne peut produire de façon industrielle et se trouve davantage isolé sur le plan social, ce qui accentue le caractère érotique de sa production. Pour sa part, le nouveau riche accumule souvent les peintures, statues et autres trésors artistiques pour confirmer à autrui son *standing* économique :

La croissance du capitalisme a eu une puissante influence sur le développement du musée en tant que lieu dédié aux œuvres

d'art, et dans la promotion de l'idée qu'elles sont à l'écart de la vie courante. Les nouveaux riches<sup>164</sup>, qui sont un effet secondaire du système capitaliste, ont particulièrement ressenti le besoin de s'entourer d'œuvres provenant des beaux-arts qui, étant rares, sont dispendieuses. De façon générale, le collectionneur typique est un capitaliste typique. [notre traduction] (Dewey 1958, p. 8)

À l'inverse, les arts les plus vivants pour le commun des mortels sont ceux qui ne sont pas considérés en tant qu'arts : il nomme les films, la musique *jazzy*, la bande dessinée, la presse à sensation populaire. On ne peut que constater à quel point ces pratiques se sont imposées de façon durable et que malgré que le temps ait passé depuis, la recherche de plaisir esthétique est toujours condamnée aujourd'hui comme la « marque du vulgaire » (Dewey 1958, p. 6<sup>165</sup>). Bref, opérer une séparation entre art et vie en limitant la fonction de l'art à la contemplation intellectuelle et philosophique entraîne des répercussions négatives sur notre compréhension même du rôle de l'art et de la philosophie de l'art. L'enseignement de Dewey aura à tout le moins montré que rester trop attaché aux conceptions spiritualisantes de l'art mène plus souvent qu'autrement à une compréhension appauvrie des problématiques fondamentales liées à l'art, où il est maintenu dans une position, pour reprendre le terme de Danto, *d'assujettissement philosophique*. Tant qu'il est soumis à la hiérarchie traditionnelle, il conserve le statut de « reflet de la réalité », ce qui contribue à son isolement et à lui conférer un caractère ésotérique. Séparer racicalement les objets de la vie quotidienne et les objets de l'art implique ainsi une forme de dévaluation de part et d'autre : considérer l'activité artistique comme distincte ontologiquement des autres pratiques crée ainsi un ghetto conceptuel préjudiciable à la pratique artistique et à la réflexion.

---

<sup>164</sup> En français dans le texte.

<sup>165</sup> L'usage même du concept d'art dans une culture où la séparation art/vie est rigoureusement entretenue mène à coup sûr à certaines confusions philosophiques et conduit inévitablement d'après Alexander au développement d'un art caractérisé par l'opacité ou l'exclusion. Il ajoute que les faits empiriques autour du « monde de l'art » devraient inciter à davantage de réflexion critique, plutôt que permettre simplement la construction d'un modèle théorique (Alexander 1987, p. 187).

Pourtant, la constitution commune des individus fait en sorte que nous sommes égaux, selon Dewey, face à la qualité esthétique, indépendamment de la culture (Dewey 1958, p. 245; 331<sup>166</sup>). Cela n'entraîne toutefois pas que l'expérience soit la même pour tous (ou encore d'une fois à l'autre) : la nature commune des individus trouve son complément dans la diversité de leur expérience. Ardent défenseur du pluralisme en art et de la prise en compte de la diversité des traditions artistiques, Dewey insiste également sur l'importance de s'ouvrir à la richesse des pratiques, surtout de la part du critique. Celui-ci joue un rôle dans la reconnaissance de certaines pratiques, puisque son travail ne consiste pas tant à « compiler » les réactions, mais plutôt à rééduquer la perception (Dewey 1958, p. 324) : en tant que figure d'autorité, il est d'autant plus crucial que son jugement sur des pratiques plus populaires ne soit pas teinté d'emblée par des idées préconçues. Tout cela met en lumière les raisons sous-jacentes à l'absence d'intérêt dans le discours savant pour des activités comme le cinéma, qu'il convient de rectifier, puisque plusieurs exemples relevés par Dewey font ressortir clairement l'influence du *low art* sur l'art en général (Dewey 1958, p. 187-9), dans la mesure où le grand art s'est souvent développé à partir des arts populaires [*folk art*] (Dewey 1958, p. 327<sup>167</sup>) :

[...] il n'y a pas d'art là où il n'y a qu'une seule tradition. Le critique qui n'est pas profondément conscient de la variété des traditions est nécessairement limité et sa critique sera partielle [one sided] au point de faire preuve de distorsion. [notre traduction] (Dewey 1958, p. 311)

---

<sup>166</sup> Belting développe une idée comparable dans *Pour une anthropologie des images* (2004) ; nous y reviendrons au chapitre IV.

<sup>167</sup> Sur l'appréciation des « arts primitifs », voir Dewey (1958, p. 29-30).



Le critique qui serait aveugle au pluralisme dans les traditions et qui se cantonnerait dans une seule ne peut qu'avoir un regard partiel et partial sur les phénomènes artistiques en question<sup>168</sup>. Puisque l'art se présente comme langage universel, nous gagnons à nous ouvrir à des traditions artistiques autres : l'expérience est enrichie, et les rapports interculturels se voient facilités dans la mesure où l'art efface les barrières érigées, entre autres, par les langues (Dewey 1958, p. 334-5). Il se crée du même coup une communauté qui n'existait pas avant et qui permet de surmonter –sans toutefois anéantir– les barrières culturelles<sup>169</sup>.

### 3.2.2 *L'héritage de Dewey*

Après un isolement relatif du pragmatisme alors que la philosophie analytique « militante » régnait pendant la seconde moitié du vingtième siècle, on observe ensuite un certain métissage des courants qui eut pour heureuse conséquence un intérêt progressif, de même que des emprunts au pragmatisme de plus en plus importants par les analystes (Rorty 1995, p. 32). Certains auteurs inspirés des thèses de Dewey<sup>170</sup> permettront de revaloriser au sein du discours philosophique des notions comme celle d'expérience esthétique et y trouveront les matériaux nécessaires pour une remise en cause de certains présupposés de l'ontologie de l'art.

---

<sup>169</sup> « *La civilisation n'est pas civilisée, puisque les humains sont divisés en des sectes qui ne communiquent pas entre elles : races, nations, classes et cliques.* » [notre traduction] (Dewey 1958, p. 336). Ironie du sort, on pourrait dire que les mondes de l'art procèdent un peu de la même façon...

<sup>170</sup> Dewey défendait la valeur de l'expérience esthétique au nom d'idéaux éthiques et politiques; nous y reviendrons dans la conclusion finale. Voir également Shusterman (1992, p. 88).

La critique du « *compartimentalisme élitiste* » de la conception muséale de l'art amorcée par Dewey<sup>171</sup> sera reprise par la suite notamment par Goodman qui « [mettra] en cause leur souci excessif de sacraliser les œuvres de génie plutôt que d'éduquer le public » (Shusterman 2001, p. 145). Goodman sera en quelque sorte l'héritier spirituel de Dewey sur la question cruciale de la compartimentalisation des disciplines et s'attaquera plus précisément à la division stricte entre art et science en soutenant que la réception esthétique comporte une dimension cognitive, de même qu'un aspect dynamique. Bref, si c'est l'influence de Peirce que Goodman revendique dans *Langages de l'art* (Goodman 1990, p. 29), c'est en revanche l'empreinte de Dewey qui suinte à travers ces points d'intérêt, lorsqu'il parle « d'art en action ». Goodman s'oppose, comme le faisait Dewey, à la conception muséale de l'art (Shusterman 2001, p. 144), mais cherche en plus à analyser la grammaire de son fonctionnement. L'art est alors compris comme une question de « *fonctionnement temporel dynamique* » (Shusterman 2001, p. 154), c'est-à-dire que les œuvres sont conçues comme matière à constante réinterprétation, et non pas des objets figés dans le temps.

L'onde de choc provoquée par *Langages de l'art* (à la fin des années soixante) était prévisible, puisque les thèses qu'on y trouve contrastent avec les dogmes de la philosophie de l'art traditionnelle. Goodman soutient que l'art « fonctionne de manière cognitive » (Elgin 1997, p. 63), soulignant du même coup l'importance de l'apprentissage du fonctionnement esthétique des œuvres d'art. Il poursuit également le projet de Dewey en ce qu'il propose de briser l'identification de l'art avec l'objet matériel, qui porte à la fétichisation, à la transformation de l'art en marchandise et en bout de ligne, à un appauvrissement de l'expérience esthétique (Shusterman 2001, p.

---

<sup>171</sup> « Pour Dewey, l'essence et la valeur de l'Art résident non pas dans les objets en tant que tels mais dans l'expérience dynamique et évolutive à travers laquelle ils sont façonnés et perçus. [...] Cette primauté de l'expérience esthétique libère l'art du fétichisme de l'objet et aussi de son isolement dans le domaine traditionnel des beaux-arts. » (Shusterman 1999, p. 24-25).

144). Bref, on y trouve une critique de l'obsession du génie et l'originalité, qui nous rendent aveugles à l'importance du fonctionnement de l'œuvre dans les divers contextes de réception et on insiste sur l'importance de l'implémentation des œuvres (Shusterman 2001, p. 153). Indépendamment des intentions initiales de Goodman (qui voulait avec *Langages de l'art* contribuer non pas à la réflexion en esthétique mais bien à la philosophie du langage), les critiques qu'il soulève et les positions qu'il défend sont autant de préalables à une éventuelle réévaluation de la valeur de pratiques artistiques telles que les arts populaires. On est effectivement en présence d'une esthétique ouverte aux transformations inévitables qui font la richesse de la pratique artistique. Bien que celui-ci ne se soit pas intéressé au *low art* en tant que tel, son attitude « déflationniste » permet une approche moins teintée de préjugés qu'une esthétique conservatrice, davantage compatible avec la révision des jugements esthétiques et leur modification à la lumière de nouveaux contextes d'interprétation.

Toutefois, sa démarche se limite à l'analyse du fonctionnement symbolique au sens technique du terme (ce qu'il appelle les *symptômes* de l'art). Puisqu'il n'a jamais prétendu proposer une philosophie de l'art, mais plutôt une théorie générale des symboles, Goodman a en quelque sorte écarté toutes les questions liées à la démarcation ou à la valeur qui sont les plus délicates, mais aussi les plus fondamentales (art/non-art, bon/mauvais art, etc.). Sa collaboratrice, C. Elgin, résume ainsi la profession de foi qu'ils partagent :

Déterminer si les dessins animés à caractère politique, les couvertures Navaho ou les courtepointes faites à la main sont de l'art n'est pas aussi important que de connaître en quoi et comment ils contribuent à la cognition et comment leur fonctionnement ressemble et diffère des symboles qui y sont reliés dans les arts et ailleurs. La quête pour un critère de démarcation paraît alors moins pressante. [notre traduction] (Elgin 1997, p. 80)

Le parti pris philosophique dénoncé par Goodman et Elgin est bien réel et observable, mais ce qu'ils proposent en échange prête flanc à la critique, puisque cela ne tient pas compte du fait qu'il n'est pas possible de séparer art et valeur dans une ontologie holiste comme celle dont Goodman se réclame (Shusterman 1992, p. 66). S'intéresser aux questions de fonctionnement esthétique ne permet pas de négliger pour autant les questions de démarcation : le mode de fonctionnement symbolique et la cognition *sont* affectés par les questions d'évaluation et de démarcation. Pour fonctionner en tant que symbole, l'objet doit être reconnu en tant que tel, ce qui signifie notamment lui accorder une valeur esthétique. Par exemple, pour voir une boîte de savon en tant qu'œuvre d'art, plutôt qu'en tant que simple boîte de savon, il faut accorder à l'objet un statut particulier, qui a à voir avec les questions d'évaluation et de démarcation.

Les thèses défendues par Goodman sont donc un bon point de départ : elles repoussent le joug des catégories traditionnelles et soulignent le caractère dynamique de la réception artistique et en rejetant son image d'irrationalité, à l'instar de ce que prônait Dewey. Mais bien qu'il fasse sauter de vieilles barrières, Goodman en conserve d'autres et ne se mouille jamais sur les questions fondamentales en philosophie de l'art : une partie du projet de Dewey est laissée pour compte lorsqu'on ignore le potentiel éthique et politique de l'expérience esthétique, comme le fait Goodman<sup>172</sup>. Intéressé dans le développement de la sensibilité esthétique aux profits de la *cognition*, il a laissé de côté la portée éthique ou démocratique de ses travaux. D'autres, toutefois, vont insister sur cet aspect en tentant de réhabiliter, parfois au nom d'un idéal éthique, certaines formes d'expérience et pratiques artistiques habituellement laissées de côté par l'esthétique et la philosophie de l'art actuelles. Parmi ceux-ci on peut compter David Novitz<sup>173</sup> et Richard Shusterman.

---

<sup>172</sup> Voir Goodman (1996).

<sup>173</sup> Nous avons choisi de placer ici les idées de Novitz en raison de ses points communs avec les thèses pragmatistes, bien qu'il soit généralement rangé parmi les « postmodernes ».

L'argumentation de David Novitz est basée sur une critique générale de la tradition philosophique, dont il conteste certains des dogmes. Il fait partie de ceux qui ont prôné davantage d'ouverture face aux arts populaires, invoquant que la distinction entre grand art et art populaire serait une construction sociale qui ne peut à elle seule justifier définitivement une distinction de principe :

[...] les frontières [vie versus art, grand art versus les autres arts, etc.] impliquent des constructions sociales, ce qui fait en sorte que les frontières de l'art ne peuvent être trouvées dans la substance de l'œuvre elle-même ou dans la nature de la création artistique. Mais dire qu'une chose est théoriquement et socialement construit ne veut pas dire, bien sûr, que cette chose est artificielle. [notre traduction] (Novitz 1992, p. 17)

Il fait valoir que ce ne sont pas des différences substantielles de traits esthétiques entre *low art* et grand art qui expliquent la démarcation entre les deux, mais une relation de domination : l'isolement du grand art par rapport aux considérations « terre-à-terre » (économiques, morales, politiques) favoriserait les intérêts de la classe dominante, qui aurait de la sorte les moyens de s'approprier le monopole du classement et la légitimité qui l'accompagne (Fisher 2001, p. 414). Si Novitz aborde la question de la démarcation de façon générale en cherchant à questionner les fondements de notre réflexion sur les arts (plutôt qu'à entrer dans les débats définitoires ou taxinomiques), il n'hésite pas à entrer dans des questions plus pointues<sup>174</sup> et à mettre à l'épreuve des propositions comme celles de Carroll, en lui proposant un modèle de rechange. Il met de l'avant une conception de l'art de masse moins stricte que celle de Carroll, bien que les deux aient des points communs. À l'instar de ce que l'on trouve chez Carroll, Novitz soutient que l'art de masse aurait pour particularité de faire appel à des moyens de production de masse avec l'intention

---

<sup>174</sup> Voir par exemple Novitz (2000).

de diffuser l'œuvre le plus possible. Toutefois, il récuse l'idée selon laquelle la simplicité formelle caractériserait l'art de masse ou encore le *low art* en général (Carroll 1998, p. 234 <sup>175</sup>), nuance qui s'impose. Novitz pour sa part déplore que ce genre de nuances fasse souvent défaut :

[...] quelque chose a très mal tourné dans notre réflexion sur les arts. La plupart des gens sont inconscients des origines de ces confusions, mais celles-ci continuent néanmoins à affecter notre attitude envers les arts, de façon telle qu'elle nous empêche de comprendre le rôle que l'art et les processus artistiques jouent dans nos vies. [notre traduction] (Novitz 1992, p. 1)

Novitz prône ainsi la distanciation face à la dichotomie standard qui cherche à cerner le *propre* de l'art à l'aide de catégories rigides qui présupposent que l'art serait une pratique distincte de la vie courante<sup>176</sup> (à l'instar des autres tandems du genre art/non-art, art/vie, art/philosophie...). Il propose plutôt d'adopter une compréhension de la philosophie elle-même comme une forme d'art et vice-versa (Novitz 1992, p. 17). Éliminer la différence de principe entre *low art* et *high art* n'équivaut pas à affirmer qu'il n'y a aucune différence, mais bien à faire ressortir que cette différence de principe repose sur l'exagération ou le maintien de catégorisations stéréotypées et tendancieuses. Novitz partage, du moins dans ses grandes lignes, cette position avec Richard Shusterman, qui reprend la critique deweysienne de la conception muséale de l'art. Il se prononce également contre la distinction entre un monde de l'art « savant » et un autre qui serait plus près des préoccupations de la vie concrète. Shusterman poursuit donc le projet d'une esthétique pragmatiste amorcé par Dewey et Goodman, s'employant de plus à montrer en quoi la distinction entre le « noble » et le « bas » n'est pas rigide, mais très flexible selon les époques (Shusterman 2001, p. 146), en

---

<sup>175</sup> Sur le débat avec Carroll, voir Novitz (1992, p. 243 n.2).

<sup>176</sup> C'est pourquoi Carroll surnomme la proposition de Novitz en tant que « théorie de l'élimination » (Carroll 1998, p. 179).

vue de faire valoir le potentiel esthétique de l'art populaire et le rôle considérable joué par ce dernier dans le développement du grand art.

Il souligne également en quoi certaines pratiques artistiques récentes (qui n'entrent pas dans les canons traditionnels des arts) confirment les thèses de Dewey, en ce qu'elles montrent que l'art est avant tout *processus* et *interaction*, plutôt qu'un ensemble d'objets partageant des caractéristiques communes. Le caractère artistique d'un objet ou d'une réalisation résiderait ainsi dans un fonctionnement temporel dynamique et non simplement dans un produit fini<sup>177</sup>, thèse qu'il défend en prenant l'exemple du *rap* comme fil directeur. Shusterman s'emploie donc à montrer comment, au sein de cette forme d'art populaire que l'art est mis en action à travers les techniques d'improvisation et d'appropriation, ce qui lui permet de montrer les faiblesses d'une conception de l'œuvre d'art comme *objet*. Cette fixation sur l'objet, plutôt que sur son fonctionnement contribuerait à l'appauvrissement de notre compréhension de l'art, et peut rendre aveugle à l'intérêt que peuvent receler les arts de l'appropriation. Nous gagnons donc à demeurer attentifs aux nouveaux modes de fonctionnement esthétique rendus possibles par les nouvelles pratiques, plutôt qu'à nous inquiéter de la récupération des œuvres et de leur possible « travestissement » :

[...] l'intégrité d'une œuvre d'art en tant qu'objet ne devrait jamais l'emporter sur les possibilités que l'utilisation de cet objet ouvrent à la poursuite d'une création [...] le rap suggère ainsi le message de Dewey selon lequel l'art est plus essentiellement processus que produit fini et le message de Goodman selon lequel l'art est une question de fonctionnement temporel dynamique plutôt que d'être statique. (Shusterman 2001, p. 154)

---

<sup>177</sup> Voir également au sujet de l'œuvre d'art comme *processus* (Becker 1988, p. 187 et suiv.).

C'est ainsi une conception de l'œuvre d'art comme objet *statique* qui doit être rejetée<sup>178</sup> : le fait que les œuvres passent aussi facilement d'une catégorie à l'autre devrait nous convaincre de caractère superficiel de certaines de ces catégorisations (on peut penser par exemple au jazz, méprisé à ses débuts par le monde savant comme l'est aujourd'hui le *rap*). L'interprétation d'une œuvre est toujours susceptible d'être reprise et modifiée à mesure que l'œuvre est transportée dans de nouveaux contextes, ce qui ne peut que mener à une saine méfiance envers des distinctions comme la distinction *high/low* qui repose sur une part d'arbitraire et de conventions. L'exemple du *rap* est d'autant plus intéressant qu'il permet à Shusterman d'insister sur ses dimensions démocratiques et revendicateurs qui sont fondamentaux et dont la portée a été largement sous-estimée. Ses analyses montrent comment ces artistes affichent leur refus d'adhérer à l'idéal conventionnel de pureté esthétique et intègrent une dimension militante à leur art, allant de la sorte à l'encontre du dogme de l'autonomie esthétique, ce qui donne une nouvelle résonance aux thèses deweyennes.

Il va sans dire que certains détracteurs du *rap* avaient tout à fait raison de dénoncer certaines de ses « écoles » (le *gangsta rap*, par exemple). Heureusement, l'apologie du *rap* que nous propose Shusterman a le mérite d'être nuancée : l'auteur reconnaît l'existence du mauvais *rap* et le condamne, en faisant référence à ces œuvres « scandaleuses » qui font preuve d'un « manque d'imagination grossier » et qui sont « commercialement préfabriquées », qui glorifient la cupidité, le sexisme, la criminalité et la violence. Il souligne aussi que tout n'est pas du *gangsta rap*, et que le *rap* anti-*gangsta* est lui aussi très vivant et actif : on utilise souvent le *rap gangsta* comme bouc émissaire, ajoute-t-il, pour éviter de confronter les causes réelles de cette violence (Shusterman 2001, p. 157). Le *rap* peut alors être vu comme

---

<sup>178</sup> « De même que la technique d'improvisation dans le jazz contestait l'idée même de l'idée de l'identité arrêtée d'une œuvre d'art, de même l'appropriation par « *sampling* » dans le rap pose des problèmes particuliers pour la définition de l'œuvre musicale... » (Shusterman 2001, p. 151).



« *infraction à l'idéal artistique traditionnel d'unité* », puisqu'il s'approprie des éléments d'origines diverses : *jingles*, musique de télé et de jeux vidéos, cris, extraits de discours, films, etc. (Shusterman 2001, p. 152-53). En tant qu'elle renouvelle les procédés artistiques et insuffle de nouveaux modes de fonctionnement esthétiques, une pratique innovante comme le *rap* devrait être perçue de façon positive; ce qui est loin d'être le cas hors des cercles d'*aficionados*<sup>179</sup>. Les auteurs présentés ici défendent donc des thèses relativement marginales, peut-être tout simplement parce qu'ils mettent l'accent sur des aspects qui sont plus rarement exploités en esthétique.

En effet, avec la professionnalisation de la condition d'artiste à l'ère moderne que le fossé entre l'œuvre et le public s'est accentué : la plupart des gens n'auront désormais avec l'art qu'un rapport distant de spectateurs. Lorsque l'accès à la condition d'artiste est devenu l'apanage d'une minorité, l'accentuation du fossé entre la pratique et cette nouvelle entité –le *public*– a imposé par la force des choses l'adoption d'une attitude de contemplation qui contrastera d'autant plus avec l'attitude communautaire, active et engagée défendue par le pragmatisme. Pour ceux qui conçoivent la tâche de la philosophie de l'art comme une explicitation des mécanismes de catégorisation d'objets plutôt qu'un questionnement fondamental sur la nature de l'interaction entre individus à travers les processus de création et de réappropriation symbolique (tel que proposé par Dewey et Goodman), les concepts mis de l'avant par le pragmatisme ne sont ni utiles, ni intéressants. D'une part parce qu'ils ont l'odieux de ne pas présenter de réponse toute faite, et ensuite parce qu'ils n'offrent pas un terreau fertile pour le culte de l'aura de mystère cher à tant d'auteurs.

Puisque la philosophie de l'art actuelle est centrée sur le grand art (ce qui va à l'encontre des souhaits de Dewey), il était donc malheureusement prévisible que les

---

<sup>179</sup> Voir par exemple les travaux de Shapiro et Bureau (2000, p. 13).

héritiers de sa pensée doivent affronter une certaine résistance. Pourtant, il ouvre un espace de réflexion qui anticipe les défis qui se posent à la réflexion actuelle sur les arts : contestation par les artistes des frontières traditionnelles entre les différents genres, médiums, fusion de traditions en apparence irréconciliables. Malheureusement, la postérité aura peu retenu de ses thèses, principalement selon Shusterman en raison de l'absence de méthode spécifique qui aurait pu faire compétition avec les modèles flamboyants de figures marquantes de l'époque comme Russell et Moore (Shusterman 1992, p. 19). En l'absence d'un « système » compatible avec le modèle de la philosophie comme discipline scientifique, la théorie de « l'art comme expérience » frôle, selon ses détracteurs, le subjectivisme, le culte de l'unité organique et semble d'abord centrée sur une forme d'hédonisme indifférent aux questions de démarcation (Shusterman 1992, p. 89).

Les thèses pragmatistes sont donc autant de critiques justifiées et nécessaires, mais qui comportent le désavantage d'être assez coûteuses conceptuellement. Si critiquer le bien-fondé de certaines catégorisations culturelles s'impose (c'est d'ailleurs *précisément* l'une des tâches fondamentales de l'activité philosophique), il demeure que la remise en question des catégories traditionnelles s'accompagne presque systématiquement d'accusations sévères de relativisme. Dès que l'on remet en cause le fondement d'une catégorisation donnée, on répond généralement que c'est prôner une forme de « nivellement vers le bas » ou un relativisme du « tout se vaut ». Levine déplore que même s'il est pratiquement impossible de circonscrire nettement certaines formes de catégories culturelles, le seul fait de douter de la possibilité même de frontières rigides entre différentes catégories artistiques apparaît systématiquement comme une apologie du relativisme dogmatique (Levine 1988, p. 7). À cela s'ajoutent les critiques sur certains points de détails ou la structure même de l'argumentation : par exemple, à propos de l'argument de Shusterman, Gracyk soutient que s'il montre en quoi des œuvres de *low art* peuvent revêtir des qualités esthétiques certaines (dont

celles du grand art), il ne les défend pas *en tant qu'œuvres d'art* (Gracyk 1999, p. 210).

Il faut néanmoins se garder de conclure que le pragmatisme a peu à offrir comme outils d'analyse pour les philosophes de l'art. Au contraire, puisque l'épistémologie pragmatiste met l'accent sur l'idée de justification plutôt que sur la vérité (Rorty 1995, p. 33), elle peut mieux répondre à certaines questions épineuses et récurrentes. On peut penser au problème de la cohabitation d'interprétations différentes pour une même œuvre : comment décider quelle interprétation d'une œuvre est la bonne? Y a-t-il quelque chose tel que « la » bonne interprétation? Nous gagnons davantage à tenter de comprendre *comment* les différentes interprétations d'une œuvre sont justifiées, plutôt qu'à chercher à savoir laquelle de ces interprétations est « vraie ». Bien entendu, cela ne signifie pas que toutes se valent, mais la comparaison entre elles permet d'enrichir notre compréhension. D'ailleurs, les difficultés auxquelles se heurtent les auteurs qui adoptent une démarche analytique devraient suffire à nous convaincre de la pertinence d'adopter une approche plus près du pragmatisme, lorsqu'on constate l'ampleur des contorsions conceptuelles nécessaires pour arriver à proposer un modèle qui arrive à cerner tant soit peu les pratiques qu'elle tente de définir. Bref, même si les thèses avancées par les auteurs pragmatistes se heurtent à certaines difficultés, une philosophie de l'art qui s'en inspire peut offrir une alternative aux dualismes dépassés hérités de la philosophie (trop) traditionnelle en inscrivant la réflexion sur les pratiques populaires dans un contexte plus large.

### 3.3 Conclusion du chapitre III

Les auteurs dont les thèses ont été présentées ici, qu'ils soient d'allégeance analytique ou pragmatique, ont contribué à montrer les faiblesses et les insuffisances de la philosophie traditionnelle de l'art. Nous avons vu ici en quoi il était possible de voir

les art qualifiés de « populaires » ou « de masse » autrement qu'en tant qu'effets secondaires du monde moderne et de l'industrialisation ; il apparaît que ces pratiques se sont implantées de façon suffisamment durable au sein du tissu culturel qui est le nôtre pour permettre le développement d'une réflexion autonome sur la question. Toutefois, les éléments présentés ici appellent à quelques remarques supplémentaires.

Premièrement, il faut souligner que les thèses des pragmatistes plaident en faveur d'une révision d'ensemble de notre vision de la philosophie et dépassent de loin les considérations habituellement réservées à la sphère de la réflexion sur les arts. Puisque leurs thèses engagent la discipline philosophique en général, on ne saurait voir l'esthétique et la philosophie de l'art comme des domaines de réflexion qui sont de simples appendices. Cela devrait nous inciter à nous pencher sur les raisons qui sont derrière cette hiérarchisation implicite des domaines de spécialisation philosophique. Deuxièmement, il ressort que les auteurs en faveur du *low art*, peu importe qu'ils aient adopté une approche analytique ou pragmatique, doivent composer avec une image négative du phénomène bien implantée. Toutefois, une tendance semble plus marquée chez les auteurs se réclamant de l'approche analytique, qui semblent davantage imprégnés des postulats de la conception standard. Au mieux, un enclos conceptuel est emménagé pour contenir la réflexion sur ces pratiques artistiques qui occupent un espace croissant dans le paysage culturel. C'est ce qui, nous semble-t-il, se dégage d'un ouvrage comme celui de Carroll et on peut se demander quel espace occupe la critique de fond dans ce type de discours. De façon générale, il semble que l'influence de la philosophie traditionnelle de l'art soit forte au point de faire en sorte d'inhiber toute attitude critique face aux raisons qui sous-tendent les catégorisations artistiques : on semble craindre qu'une remise en question ne contraigne à jeter le bébé avec l'eau du bain...

Ces difficultés ne peuvent que faire obstruction au maintien d'un cadre d'analyse neutre sur la question : du côté analytique, la clarté des modèles proposés est un

avantage, mais ceux-ci ont en revanche un faible pouvoir explicatif. Du côté pragmatiste, c'est en quelque sorte la situation inverse : proposer une critique de fond est certes impératif, mais au-delà de l'intention louable, des difficultés d'application demeurent. Bref, les auteurs qui se portent à la défense du *low art* demeurent minoritaires, voire isolés par rapport au discours philosophique dominant et leurs propositions ne réussissent guère à susciter enthousiasme et débats. Pourtant, ces questions piquent généralement la curiosité et suscitent l'intérêt ; elles ont une portée universelle et nous touchent tous d'une façon ou d'une autre. La réflexion en esthétique et en philosophie de l'art serait donc la première à bénéficier d'une plus grande ouverture à un discours alternatif qui tient compte du caractère changeant de la pratique et de l'expérience artistique. Michaud abonde dans ce sens en soulignant que la compréhension de ces phénomènes doit prendre en compte la complexité de ce qui est mobilisé dans une pratique artistique alors que les philosophes ont trop souvent tendance à aborder la chose d'un point de vue statique. Ceux-ci tentent de comprendre les fondements de nos présupposés quant aux différents arts, mais sans s'intéresser au fait que les perspectives sur ceux-ci peuvent être diverses :

...l'art et l'esthétique ne peuvent pas être définis seulement à partir de l'artiste ou seulement à partir du spectateur mais dans un jeu réglé d'acteurs qui ne sont pas à la même place mais peuvent échanger leurs places. Les philosophes oublient trop que l'art n'est pas seulement quelque chose qui se contemple mais quelque chose aussi qui se pratique, que ce soit dans des pratiques amateurs, professionnelles ou cultivées. [nous soulignons] (Michaud 1999, p. 14)

Si des auteurs comme Dewey ou Shusterman ont souligné l'intérêt de pratiques amateurs, il n'en demeure pas moins qu'elles sont rarement discutées de front dans les discussions autour des différentes pratiques artistiques. Le « jeu d'acteur » auquel Michaud fait référence est pour le moins complexe : nous tenterons donc d'éclaircir ses mécanismes au cours de ce quatrième et dernier chapitre.

## CHAPITRE IV

### AU-DELÀ DE LA DISTINCTION

Nous avons vu au chapitre I quels éléments avaient mené à une distinction de principe entre diverses pratiques artistiques du point de vue de la réflexion philosophique et quels étaient les facteurs qui permettaient d'expliquer le peu d'espace accordé à certaines pratiques artistiques dans les écrits en philosophie de l'art. Nous avons ensuite analysé au chapitre II les fondements des arguments que l'on évoque pour justifier la différence de traitement théorique entre le grand art et les traditions plus populaires (dans tous les sens du terme). Nous avons pu constater que ces arguments ne se sont avérés satisfaisants ni pour tracer une démarcation d'ordre ontologique, ni pour effectuer une distinction d'ordre évaluatif entre le grand art et les autres pratiques. Cette étape a permis de présenter au chapitre III les arguments qui ont été employés pour défendre diverses formes de *low art* et de présenter les auteurs qui rejetaient la distinction même entre le grand art et le reste. Il a toutefois fallu également souligner les difficultés auxquelles ces auteurs sont confrontés. Considérant ces difficultés, il s'impose donc d'aborder le problème de la démarcation par un autre chemin.

Nous avons contesté jusqu'à maintenant certains arguments évoqués par des auteurs qui voient une différence de nature marquée entre le grand art et le reste et souligné

les particularités de certains types d'arts populaires. Rappelons que l'enjeu ici n'est pas d'affirmer qu'il n'y a aucune différence entre les deux, mais bien de montrer que d'éventuelles différences dans le fonctionnement ne sauraient être utilisées pour légitimer une vision dichotomique des pratiques artistiques qui aurait en bout de ligne des implications évaluatives. Ce que nous cherchons à défendre est que sous l'apparence d'une opposition de principe, il y a en fait une différence dans l'usage des œuvres qui contribue au maintien de la distinction. Ainsi, la distinction ne relève pas tant de critères formels ou qualitatifs (originalité, accessibilité...), mais bien des particularités de leurs modes de fonctionnement esthétique respectifs, dont une différence dans le rapport avec le récepteur et un usage particulier de la convention et de la répétition, qui se traduit dans une façon particulière d'aborder l'œuvre, de l'intégrer aux expériences antérieures et au bagage culturel, bref, de la faire *fonctionner esthétiquement* au sens goodmanien du terme.

En effet, de la musique classique à la musique populaire, du cinéma d'auteur à la production hollywoodienne ou de la peinture amateur au vernissage *jet-set*, il y a, au-delà des différences formelles, une différence dans le comportement du récepteur. Nous serons ainsi amenés à considérer l'hypothèse selon laquelle les différences dans le fonctionnement esthétique des œuvres constituent la principale explication du langage dichotomique observable jusqu'ici. Que ce soit dans les moyens employés pour les faire circuler dans l'espace public ou dans les signes de reconnaissance, nos comportements diffèrent selon que l'on est face à une œuvre de grand art ou à une œuvre à caractère populaire. Par conséquent, ces habitudes de fonctionnement propres aux différentes pratiques qui font une large part à une participation active du récepteur et à un usage pratique de l'œuvre doivent être explorées davantage.

Notons d'abord que le fait que la philosophie analytique de l'art ne s'intéresse majoritairement qu'à la pratique artistique dite *professionnelle* influence sensiblement la façon de catégoriser les œuvres. Si celle-ci jouit d'une large diffusion dans les

milieux intellectuels, elle apparaît presque marginale en dehors de ces cercles, à en croire les statistiques qui rendent compte de l'ensemble des goûts et pratiques culturelles de l'ensemble de la population. Il est évidemment compréhensible que pour des raisons pratiques l'on préfère utiliser à des fins de démonstrations des exemples appartenant à la sphère professionnelle : ce sont des exemples plus facilement identifiables. Mais au-delà de la commodité, cette attitude constitue souvent une forme d'appel à l'autorité déguisée, dont le philosophe doit se méfier. Nous aborderons ainsi cet aspect en guise de préambule et évoquerons ces thèmes liés aux institutions de l'art : la perception des différents médiums, la distinction entre artistes amateurs et professionnels ainsi que son pendant du côté de la réception (profanes *versus* spécialistes). Cette analyse nous permettra de mieux comprendre les œuvres et les courants dans lesquelles elles s'inscrivent à la lumière de leur « milieu naturel<sup>180</sup> ». Pour ce faire, nous poursuivrons sur la lancée des chapitres précédents, en faisant dialoguer philosophie et sociologie de l'art. Nous soutenons en effet que leurs objets de recherche se complètent dans la mesure où la seconde peut fournir à la première des exemples réels qui peuvent nous aider à illustrer nos thèses.

Nous avons vu au cours des chapitres précédents qu'une philosophie de l'art qui ne serait pas alimentée par des données sur la pratique artistique *réelle* serait anémique et une sociologie de l'art qui ne donnerait pas de résonance aux résultats de ses investigations par le biais d'une réflexion fondamentale aurait un goût d'incomplétude. À l'aide de textes de sociologues de l'art (Becker) ou de la musique (Frith), nous aborderons ainsi dans ce chapitre certains aspects en « périphérie » de l'ontologie de l'art : pour être reconnues comme œuvres d'art à part entière, les productions doivent-elles passer par un processus de commercialisation *particulier* ? Bénéficient-elles de certains types de support institutionnel ? Le fait de passer par un

---

<sup>180</sup> Par opposition au contexte artificiel de discussion autour des œuvres qui caractérise –hélas– souvent la réflexion en philosophie de l'art.



circuit ou l'autre influe-t-il de façon définitive sur la catégorisation des œuvres du point de vue philosophique ? Tenter une réponse –même partielle– à ces questions permettra d'interroger certains lieux communs et de rectifier une perception inhérente au modèle traditionnel, à savoir une perception de l'amateur de *low art* comme simple consommateur passif. Nous arriverons à cette position en nous penchant sur les stratégies rhétoriques courantes dans le *low art*, c'est-à-dire sur les moyens employés non seulement pour diffuser une œuvre ou pour rejoindre un public, mais aussi pour favoriser la participation du récepteur et son appropriation de l'œuvre.

Cela nous amènera à développer notre thèse positive. Nous défendrons la thèse selon laquelle la démarcation traditionnelle entre *low art* et grand art ne peut, au mieux, s'expliquer que par une différence quant aux moyens de diffusion employés pour mettre les œuvres en relation avec un public et surtout par une façon particulière de négocier avec lui l'usage des conventions artistiques. Nous verrons comment certains types de pratiques artistiques incitent davantage à une réception active en ce qu'elles sont *conçues* pour être intégrées dans un cadre quotidien et adaptées à un usage plus spontané, ce qui est généralement perçu –à tort, croyons-nous– comme une instrumentalisation de l'art. Mais auparavant, il s'impose de résumer les résultats des analyses des chapitres précédents, qui tiennent essentiellement en ceci :

1) contrairement à ce qui a été communément véhiculé par la position standard, la distinction *high/low* ne peut être considérée comme une distinction portant sur la valeur artistique ;

2) différentes tentatives d'auteurs se réclamant d'une approche analytique ont montré la possibilité d'une compréhension de la distinction *high/low* sur une base non-évaluative. Parallèlement, des auteurs se réclamant du pragmatisme ont fait la preuve qu'il était possible de repenser le rapport évaluatif de la distinction *high/low*, soit de

mettre en évidence la valeur et les qualités propres aux pratiques plus populaires sans dévaluer pour autant le grand art.

Les éléments qui seront présentés dans ce chapitre visent donc à nous mener vers les constats suivants :

1) ce qui est généralement perçu comme une différence qualitative ou une différence de nature entre le grand art et le reste doit plutôt être considéré comme résultant d'une différence dans la façon dont l'œuvre est mise en relation avec le récepteur et dans un usage propre des conventions artistiques;

2) étant donné que les stratégies rhétoriques employées par les œuvres de *low art* renvoient à des préoccupations humaines fondamentales, le caractère démocratique<sup>181</sup> et accessible du *low art*, loin d'être un défaut, est au contraire un élément qui ajoute à leur valeur artistique et culturelle. Cela témoigne de la pertinence d'une réflexion propre à ces pratiques, à la croisée de l'anthropologie et de l'ontologie de l'art.

Ces considérations nous mèneront à la conclusion finale, où nous soulignerons les aspects positifs du *low art* (dont ses retombées culturelles positives)<sup>182</sup>.

#### 4.1 Questions de rhétorique

L'analyse du fonctionnement des pratiques qualifiées de « populaires » ou « de masse » met en évidence la manière dont la dimension rhétorique (c'est-à-dire les

---

<sup>181</sup> À entendre ici simplement au sens de « accessible à tous ».

<sup>182</sup> Nous nous sommes arrêtés à une liste non exhaustive: le caractère démocratique, la fonction éducative, l'impact sur le plan social, l'apport au renouveau des procédés artistiques.

stratégies employées pour rejoindre le public et intégrer l'œuvre dans un cadre d'appréciation concret) joue un rôle crucial pour l'art en général, ce que –paradoxalement– les philosophes de l'art ont tendance à négliger. Trop souvent, ceux-ci omettent de questionner la relation œuvre/public, comme si les œuvres étaient totalement indépendantes de la réception du public, alors que c'est pour ce dernier que l'œuvre est créée à la base. Bref, puisque la participation du récepteur est davantage apparente dans le *low art* (il influe sur sa production et sa diffusion notamment à travers son statut de consommateur), nous tenterons d'explorer cet aspect et de voir comment la relation entre l'œuvre et récepteur pourrait servir de base pour repenser l'ontologie de l'œuvre d'art. Une thèse développée récemment en histoire de l'art (Belting 2004) nous sera utile ici : Hans Belting propose une réflexion sur les images qu'il qualifie d'«anthropologique», où il conçoit la production d'images comme un trait inhérent à l'activité humaine, que ce soit dans un contexte artistique ou non. Son analyse du rapport entre l'image, le médium et le regard, donne à penser que quelque chose d'analogue se produit dans le rapport entre l'amateur de *low art* et les œuvres qu'il apprécie (malgré la dévaluation dont elles font l'objet dans certains milieux) : c'est parce qu'elle a eu d'abord une fonction concrète (principalement une fonction de communication et un rôle central dans de nombreux rituels) que la production d'images a pu se développer jusqu'à faire partie prenante de l'art.

Il se produit selon nous un phénomène comparable dans le cas des œuvres populaires ou de masse : elles sont destinées à un usage concret (danser, se divertir, partager une idée, etc.) et doivent permettre une telle appropriation de la part du récepteur (c'est-à-dire, comporter une *certaine forme* d'accessibilité). Les stratégies rhétoriques dont il était question plus haut reposent selon nous en partie sur une certaine forme d'accessibilité, caractéristique qui, nous l'avons vu au chapitre II, est souvent considérée comme intrinsèque au *low art*. Nous avons par ailleurs soulevé

l'hypothèse selon laquelle cette accessibilité serait davantage le fait d'une recherche de communication plus efficace de la part du producteur (c'est-à-dire plus adaptée à certains usages et convention de communication) que l'indice d'une simplicité formelle qui caractériserait les œuvres. Il ressortait en effet du deuxième chapitre que le caractère accessible tient davantage à notre familiarité avec les œuvres de *low art*, qui se prêtent au jeu d'un fonctionnement esthétique sans prétention et caractérisé par le souci d'un rapport plus direct et spontané avec récepteur.

Dans cette optique, l'accessibilité des œuvres devient alors indéniablement une plus-value, plutôt qu'une lacune : parce qu'elle fait appel aux références culturelles et conventions déjà présentes dans l'environnement du récepteur, l'œuvre de *low art* peut être abordée plus naturellement<sup>183</sup>. En effet, la pratique, l'appréciation et la compréhension adéquate des arts populaires ne nécessitent généralement pas le recours au travail « herméneutique » d'une autorité de l'art (spécialiste, institution, organe de diffusion), ce que cette dernière perçoit souvent comme le signe d'une absence de qualité artistique. On peut légitimement se demander si le contournement des règles des institutions signifie nécessairement une incapacité à faire face à ses exigences, question à laquelle nous répondons par la négative pour deux raisons. D'abord, les représentants du grand art n'hésitent plus à piger allègrement dans la culture populaire<sup>184</sup>, prouvant de la sorte que le discours savant peut et sait s'adapter à des pratiques exogènes lorsqu'il le veut bien. D'autre part, si l'on considère que dans la culture populaire, la consécration vient d'abord de la réaction du public (plutôt que de la reconnaissance académique), il n'y a pas à se surprendre que les artistes soient souvent indifférents aux exigences institutionnelles.

---

<sup>183</sup> Pouivet explique –dans une lecture qui est cependant en ce point aux antipodes de notre position– que la télévision est intrinsèquement accessible parce que systématiquement autoréférentielle dans la mesure où les différents programmes renvoient constamment les uns aux autres (Pouivet 2003, p. 57).

<sup>184</sup> Par exemple, le Musée des Beaux-Arts de Montréal présentait l'œuvre de Walt Disney en 2007.

C'est donc une révision globale de l'attitude face à l'œuvre d'art *en général* qui est proposée ici. Nous croyons que l'œuvre d'art ne doit pas être envisagée simplement à partir de sa fonction de relique ou n'être considérée comme digne d'intérêt que lorsque légitimée par un discours d'autorité. Au contraire, observer la place centrale qu'elle occupe dans les pratiques humaines les plus triviales nous permet de comprendre ce qui fait sa richesse. En effet, en tant qu'objet concret, avec sa part de banalité, inscrit dans le temps et dans l'espace, l'œuvre d'art est appelée à jouer un rôle beaucoup plus large que celui qu'un objet de culte. La dichotomie entre l'œuvre d'art véritable qui élève l'esprit et l'œuvre « populaire » qui n'est bonne qu'à divertir (donc qui est une œuvre de seconde zone) est pourtant tenace.

Parallèlement, Pouivet affirme que l'art de masse a d'abord une valeur instrumentale au sens où les œuvres « sont bonnes à autre chose qu'elles-mêmes : à nous faire connaître certains aspects de la réalité, à nous rendre moralement meilleurs, à nous aider dans nos dévotions religieuses, à nous faire ressentir certaines émotions » (Pouivet 2003, p. 16). Il précise aussi que l'art de masse ne saurait être dévalué pour son caractère instrumental, puisque la valeur d'une œuvre d'art est toujours relative à une fonction extérieure (Pouivet 2003, p. 16). Ce que Pouivet désigne comme valeur instrumentale peut donc nous donner un indice du potentiel pragmatique des œuvres populaires ou de masse. Voyons maintenant en quoi l'analyse du lien entre le récepteur, le médium et les circuits de diffusion permet de mieux comprendre l'apport que constitue le low art pour la réflexion fondamentale.

#### 4.1.1 *La question du médium*

Circuits de diffusion et médiums artistiques<sup>185</sup> sont souvent assimilés : dans le discours savant et courant, on dit « la télévision » par métonymie, en référence au produit –les productions diffusées sur les chaînes– mais aussi pour désigner une façon de filmer ou un ton, une façon de faire, un genre de discours. Cependant, la référence au médium fait plus souvent qu'autrement figure d'épouvantail (à défaut de mieux) pour catégoriser les œuvres. L'usage de nouveaux médiums dans la sphère populaire constitue pour certains la preuve que l'on est en présence d'un autre « type » d'œuvres, mais on fait peu de cas de cet aspect lorsqu'on en fait usage dans des arts mieux établis ou reconnus institutionnellement. Par exemple, on incorpore aujourd'hui dans les arts visuels des objets médiatiques (vidéo, son, projections) comme, il n'y a pas si longtemps, on faisait des collages sur des toiles. Pourtant, l'usage de techniques audio-visuelles pour la réalisation d'une œuvre ne fait pas en sorte qu'elle est qualifiée d'œuvre « de masse » ou « grand public », puisque l'usage de ces médiums est subordonné à un programme théorique préexistant qui détermine la catégorisation des œuvres<sup>186</sup>.

De façon générale, la réflexion philosophique sur les arts populaires ou de masse est caractérisée par l'ambiguïté (pour ne pas dire la *confusion*) entre une catégorisation basée sur le *genre* et sur le *médium* –ces intermédiaires entre l'œuvre et le récepteur, compris généralement comme le support physique. Les innovations techniques menant à l'apparition de nouveaux médiums (et donc à l'émergence de nouvelles conventions) ont toujours provoqué une certaine résistance. Par exemple, les

---

<sup>185</sup> Entendons ici « médium » comme le moyen physique ou le support matériel sous lequel nous parvient l'œuvre d'art. Un « circuit de diffusion » est un système (incluant les aspects matériels et les conventions) autour de la diffusion (par exemple : circuit institutionnel, amateur, commercial).

<sup>186</sup> Pour une réflexion sur le rapport image/médium, voir Belting (2004, p. 42-48). Belting développe l'idée selon laquelle c'est le corps qui est le véritable médium par lequel s'exprime l'image.

nouvelles possibilités formelles offertes par la photographie ou le cinéma n'étaient pas en soi suffisantes pour mener d'emblée au statut de médium *artistique*. Il fallait également faire la preuve de la légitimité des usages que ces techniques rendaient possibles, à travers une forme de reconnaissance émanant d'une quelconque autorité et argumenter en faveur de leur « anoblissement ». Ainsi libéré de l'effet *gadget*, la pertinence d'un usage artistique de ces innovations techniques s'est manifestée ; cette reconnaissance a ensuite été intégrée aux conventions artistiques.

C'est sensiblement le même phénomène qui se produit dans la réflexion sur le *low art*. Tantôt ces œuvres sont catégorisées sur la base du médium (on parle alors des œuvres produites grâce aux nouveaux moyens de diffusion), tantôt il est question d'un genre ou d'un « style » –par exemple, ce qui plaît à un public non spécialisé<sup>187</sup>. Tanguer du médium au genre comme élément de démarcation fait souvent écran à la complexité du problème dans la mesure où cela court-circuite une réflexion pourtant nécessaire sur le développement d'une stratégie rhétorique rendue possible grâce aux nouvelles techniques de diffusion. Bien sûr, l'œuvre est facilement disponible, elle se rend au récepteur (plutôt que l'inverse) grâce à certaines techniques de reproduction et de diffusion ainsi qu'à travers les stratégies de marketing tant décriées par ses détracteurs. Mais l'usage de nouvelles techniques n'est pas exclusif au *low art* : le grand art exploite aussi ces possibilités techniques, sans toutefois que cet usage figure comme un trait d'espèce ou qu'il entraîne une forme tacite de dévaluation.

La catégorisation basée sur le médium (celle de Carroll, par exemple) comporte certes l'avantage de permettre une catégorisation nette, mais elle revient à ne voir que la pointe de l'iceberg. La radicalisation de la distinction *high/low* coïncide avec l'apparition de ce qui a été *perçu* comme une autre sorte de médium dont les particularités techniques ont détourné l'attention des spécialistes. Le cinéma et la

---

<sup>187</sup> Voir Carroll (1998, p. 187). Pour une analogie avec la notion de design : Palmer et Dodson (1998).



télévision, notamment, font appel à un type de technologie permettant de rejoindre simultanément un nombre quasi-illimité de personnes, ce qui leur confère le titre officiel de « médias de masse », indépendamment du contenu et de leur accessibilité réelle. Mais cela n'entraîne pas nécessairement une mutation d'espèce, puisque les œuvres peuvent être très hermétiques, ou à l'inverse très accessibles pour la majorité de la population, dépendamment de la façon dont le contenu est présenté. L'invention de la peinture acrylique n'a pas fait apparaître un autre ordre de peinture, bien que sa production industrielle ait changé les façons de faire. Idem pour la caméra numérique au cinéma : un gros plan demeure un gros plan, qu'il soit sur pellicule ou en numérique. Son arrivée a laissé intactes les conventions interprétatives, même s'il a modifié certaines habitudes (dont la distribution et les coûts de production qui à leur tour ont offert de nouvelles possibilités).

Ces nouvelles possibilités techniques ont facilité le développement d'un nouveau mode de fonctionnement esthétique et de nouvelles conventions. En effet, ce renouveau dans l'usage des conventions n'est pas de l'ordre du nécessaire, mais du contingent : l'adoption, dans les pratiques artistiques dites « populaires », de certaines stratégies de communication relève du *choix* esthétique. Lorsqu'il est question d'une diffusion massive rendue possible par technique de reproduction industrielle, on ne parle pas d'un trait nécessaire du médium, mais bien d'une de ses *possibilités* : on ne saurait réduire l'un à l'autre. Si la diffusion massive a été exploitée, c'est bien sûr en raison d'objectifs de rentabilité d'une part, objectifs qui n'excluaient pas en revanche le désir de rejoindre un vaste public, de rendre l'œuvre accessible à tous. On peut, entre autres choses, imaginer un monde dans lequel le film (ou encore la photo) n'aurait servi qu'à des fins pratiques (par exemple : l'usage dans le domaine militaire pour fins de repérage) et n'aurait pas été destiné à des fins ludiques ou des activités artistiques. Mais leur potentiel commercial a créé un intérêt et a rendu possible l'exploitation des possibilités qui ont fait en sorte que plusieurs ont pu profiter de leur



développement. Industriels *et* artistes ont pu en bénéficier, demeurant jusqu'à un certain point dépendants les uns des autres<sup>188</sup>.

Par ailleurs, la confusion entre le médium et le mode de diffusion d'une œuvre contribue à introduire des fausses différences entre les pratiques artistiques. Belting explique justement en quoi la tradition occidentale a toujours insisté pour réduire le médium à sa dimension matérielle. Bien que l'image et le médium soient perçus *ensemble*, on a toujours insisté sur le fait que ce n'est pas le médium qui fait apparaître l'image, mais bien le récepteur (Belting 2004, p. 42). Accorder un statut trop important au médium aurait impliqué de lui donner préséance sur la dimension intellectuelle ou spirituelle de l'image. Si on suit ce raisonnement, c'est donc ajouter l'insulte à l'injure que de qualifier les œuvres de *low art* sur la seule base de leur support matériel<sup>189</sup>. Bien sûr, un médium pensé pour la reproduction multiple permet plus facilement au public de s'approprier l'œuvre: une maille du chaînon s'ajoute ainsi entre les deux. Avec les possibilités de reproduction (qui permettent de diffuser l'œuvre sans le détour par la consécration institutionnelle), l'influence du récepteur sur la diffusion de l'œuvre gagne en importance. Lorsqu'il choisit un disque ou un film parmi une offre vaste, il peut le faire fonctionner où et quand il le veut, ajoutant éventuellement à l'impact potentiel de l'œuvre. Son action transporte alors l'œuvre dans autant de contextes qui enrichissent son fonctionnement esthétique : d'abord vu

---

<sup>188</sup> Les industriels cherchaient à améliorer les performances de leurs inventions et à diversifier les débouchés possibles, mais c'est généralement l'usage artistique qui servait à mousser ces procédés.

<sup>189</sup> La diversité au sein des circuits de diffusion eux-mêmes est souvent occultée : on fait souvent référence aux possibilités d'internet, par exemple, sans souligner la *pluralité* de voies de diffusions ainsi offertes (diffusion gratuite pour fins promotionnelles, échange libre de fichiers, vente, piratage, etc.). Parmi les moyens de diffusion on peut compter la *fabrication et diffusion artisanale* (dont les métiers traditionnels comme le tissage ou la poterie, mais aussi des modes de production plus récents, tels que l'enregistrement maison (les CD gravés « à la mitaine »), les circuits *amateur* (soirées karaoké ou compétitions d'amateurs), *professionnel*, *commercial* (productions qui passent par la vente dont les collections de designers, la musique commercialisée par les grosses compagnies de disques), etc.

comme simple produit de divertissement, tel film –par exemple– devient le symbole d’une génération, pendant que tel disque prend des allures de manifeste.

Cette dimension pragmatique de l’œuvre a toujours été présente dans l’art en général (une œuvre est toujours produite *pour produire un effet sur* quelqu’un), mais de façon moins apparente que dans l’art populaire ou de masse. Une œuvre qui n’a d’impact pour personne ou qui ne vise personne est une œuvre ratée (ce qui vaut pour toute œuvre, *high* ou *low*). Dans ce cas, nous explique Goodman, elle ne *fonctionne* pas<sup>190</sup>. Mais toutes les façons de présenter une œuvre à un public ne se valent pas. Les conditions d’appréciation dans un musée, pour reprendre un exemple de Goodman, ne sont pas *normales* bien que, paradoxalement, elles nous soient très familières. Si on comprend aisément les raisons d’une telle austérité (risques de détérioration ou de vol, coût d’acquisition et d’entretien), cela n’empêche pas que le musée devient par le fait même un « *endroit hostile à l’accomplissement de ce qui est pourtant sa principale finalité* » (Goodman 1996, p. 108). Cette description est évidemment caricaturale, mais elle met en évidence en quoi le rapport de compréhension entre l’œuvre et le public ne s’établit pas toujours spontanément. Il ne suffit pas de permettre à un public d’être en contact avec l’œuvre pour dire que l’œuvre fonctionne esthétiquement : il faut donner à celui-ci les moyens de se l’approprier, de s’en rapprocher, d’en comprendre la logique interne. Autrement, on n’a pas affaire à une œuvre d’art, mais à ce qui tient plutôt de l’objet de culte ou de la relique<sup>191</sup>. Belting abonde dans le même sens :

Au musée, nous échangeons le monde actuel où nous vivons contre un lieu que nous appréhendons comme l’image d’un lieu d’une autre sorte. Nous y contemplons en outre des œuvres que

---

<sup>190</sup> « *une œuvre fonctionne [...] dans la mesure où elle est comprise, où ce qu’elle symbolise et la façon dont elle le symbolise [...] est discerné et affecte la façon dont nous organisons et percevons le monde.* » [nous soulignons] (Goodman, 1996, p. 55).

<sup>191</sup> Voir sur ce sujet Edelman et Heinich (2002).

nous regardons comme des tableaux qui ont été peints pour un autre temps, comme des images qui n'ont plus leur place, aujourd'hui, qu'au musée (Belting 2004, p. 93)

Si la plupart du temps des institutions telles que le musée permettent d'y arriver, la « mission » d'activation des œuvres peut échouer en raisons de contraintes physiques propres à ces modes de fonctionnement, qui est très contraignant, voire désagréable :

[...] les conditions de la contemplation dans un musée sont au mieux anormales et défavorables. Le spectateur ne peut pas prendre en main l'œuvre, l'essayer sous différentes lumières, la mettre à côté de multiples autres à des fins de comparaison, l'emporter chez lui, la suspendre dans un rayon de soleil reflété par la neige, la contempler confortablement... (Goodman, 1996, p. 107)

Or, c'est exactement la situation inverse qui est la norme pour les œuvres de *low art*. Faire « fonctionner esthétiquement » un disque ou un film, par exemple, est accessible à tous. Chacun peut prendre l'œuvre avec soi et choisir sa façon de la faire fonctionner : elle est *conçue* pour une activation au quotidien et une partie de sa valeur sur le plan esthétique tient justement à ce qu'elle s'y intègre naturellement. Cela ne lui est toutefois pas exclusif : il est bien sûr possible, par exemple, d'écouter un opéra en voiture ou de méditer sur le changement paradigmatique d'une sémiotique picturale en cuisinant (mais un tel mélange est souvent moins heureux). Le registre du *low art* n'est pas limité à une illustration et un enjolivement de la quotidienneté, mais il excelle cependant dans cette fonction<sup>192</sup>.

---

<sup>192</sup> Un exemple : la période « Ziggy Stardust » où David Bowie racontait des tribulations cosmiques avec ses araignées martiennes était pour le moins à l'écart des préoccupations de la ménagère typique. Pourtant, celle-ci pouvait être sensible quand même au propos, puisque curieusement, le spleen martien imaginé par Bowie a beaucoup en commun avec le spleen terrien...

#### 4.1.2 *L'utile et l'agréable*

Loin d'être un simple arrière-fond de nos actions courantes les plus triviales (aller au café, écouter un film entre amis, rouler en voiture...), l'œuvre populaire nous accompagne dans la presque totalité de nos actions. Comme les objets d'artisanat, elle est produite pour un usage de tous les jours, mais elles diffèrent en un point précis. En effet, la décoration de l'objet utilitaire pourrait paraître absurde à première vue puisque la valeur de l'objet tient à ce qu'il est conçu pour une fonction utilitaire précise : pourquoi se soucier alors de lui conférer un caractère esthétique ou décoratif ? Cela est révélateur de l'importance que nous accordons au geste qui consiste à esthétiser une situation banale et surtout en quoi nous cherchons à concilier considérations pratiques et recherche d'expérience esthétique. La production d'objets à la fois utilitaires et décoratifs est un mode d'expression qui s'intègre dans la vie au quotidien et non seulement dans des moments précis exclusivement assignés à une appréciation esthétique (par exemple la visite d'un musée ou l'écoute d'un « film d'auteur »).

La réaction adéquate face au *low art* se situe aux antipodes de l'attitude « muséale » de recueillement ou de distance que Goodman décrit (et dénonce jusqu'à un certain point) : au contraire, la participation directe du récepteur y est facilitée et encouragée. Mais le fait d'être adaptée pour un usage intégré dans le quotidien ne veut pas dire que les œuvres de *low art* sont jetables ou ne peuvent être l'objet d'une attention soutenue. Elles ne se réduisent pas à une fonction d'agrément ou d'enjolivement et elles peuvent souvent revêtir un caractère provocateur ou encore traverser les époques. Parmi les moyens employés pour rejoindre le récepteur se trouve l'aspect « convivial » de l'œuvre : une œuvre qui enjolive le quotidien et s'harmonise à celui-ci ; « il y a art » non seulement lorsqu'un objet est investi de propriétés symboliques, mais aussi lorsque le récepteur *s'approprie* ces propriétés symboliques et les intègre

dans ses activités courantes. Belting fait un raisonnement analogue lorsqu'il explique le rapport image/médium : pour que l'image *soit* une image, il faut qu'elle soit détachée « mentalement » de son support matériel, le médium. Le récepteur devient alors lui-même le médium, puisque « *c'est en lui-même que le spectateur produit l'image* » (Belting 2004, p. 44). Puisque c'est par une action d'appropriation que l'image prend son sens (ou encore que l'artefact *est vu comme* une œuvre d'art), la dimension pragmatique de l'objet est plus apparente dans les pratiques populaires puisque celles-ci se développent naturellement suivant les besoins et les goûts des gens et non en fonction d'un programme théorique. Les circuits de diffusion y sont plus souples et facilitent l'intervention du récepteur puisque c'est la présence ou l'approbation du public qui détermine la survie commerciale de l'artiste : c'est lui qui achète les disques, se rend aux spectacles. Cet aspect est donc d'autant plus fondamental et on a longtemps insisté sur le contenu et la signification de l'œuvre comme si cette signification était isolée, alors qu'elle dépend de l'action du récepteur, de l'interprétation qu'il en fait, de l'usage qu'elle rend possible. À l'instar de Dewey qui voyait l'expérience esthétique comme une interaction avec l'environnement basée sur la participation et la communication, nous pouvons dire que le rapport entre le récepteur et le « producteur » (à prendre au sens large) est un rapport caractérisé par l'échange et la proximité.

Mais la position de la tradition philosophique est bien différente et il convient de rappeler ici certains éléments historiques. L'œuvre a traditionnellement été associée à l'agrément et au plaisir : dans le paradigme classique, on faisait appel aux notions d'équilibre, d'harmonie, de beauté pour expliquer le plaisir résultant de son contact. Par association, les arts demeureront par la suite traités (à tort ou à raison selon la perspective) en tant que loisir ou moyen d'obtenir une certaine forme d'agrément. Pourtant, l'art permet de faire bien plus : transmettre de l'information, développer des capacités de discrimination et d'interprétation, développer des capacités motrices (par exemple, dans l'apprentissage de la danse), etc. Mais les philosophes s'attarderont

peu à la dimension cognitive ou à ce qui est impliqué comme apprentissage pour atteindre une compréhension adéquate : le statut de l'art – ainsi que son caractère agréable – demeure généralement suspect à leurs yeux (Goodman, 1996, p. 70). L'affranchissement de la contrainte de beauté ou d'agrément survenu avec le modernisme a montré le caractère contingent de ce rapport entre l'art et la *beauté* (ou l'*agrément*). L'intérêt exclusif pour un art dont l'intérêt se manifeste surtout sur le plan conceptuel et intellectuel (plutôt que sensuel ou esthétique) a fait paraître dépassées, par comparaison, les pratiques qui avaient maintenu un rapport d'association entre art, beauté et agrément, parmi lesquelles les pratiques populaires figurent souvent au premier plan. C'est donc une compréhension de l'art pétrie d'historicisme qu'il faut mettre en cause : en assujettissant la qualité artistique au concept de *progrès*<sup>193</sup>, les artistes se sont éloignés du modèle classique au point d'en arriver à ce que le caractère agréable et l'expérience esthétique (associées à des conceptions archaïques de l'art) acquièrent un caractère péjoratif<sup>194</sup>.

En revanche, des auteurs tels que Carroll et Pouivet ont insisté sur le caractère agréable et accessible du *low art* sans présenter toutefois ces caractéristiques de façon péjorative (puisque dans les pratiques populaires, il n'y a pas de suspicion comparable à ce qu'on trouve souvent dans le grand art quant aux notions d'expérience et de plaisir esthétique<sup>195</sup>). On y adopte généralement un mode de fonctionnement qui permet de répondre à un désir légitime du récepteur, soit faire une expérience esthétique satisfaisante et surtout une expérience dans laquelle son

---

<sup>193</sup> À ce sujet, voir Monnier (1991, p. 89 et suiv.) et O. Hazan, (1995), *Le mythe du progrès artistique. Étude critique d'un concept fondateur du discours sur l'art depuis la Renaissance*. PUM, 460 p.

<sup>194</sup> C'est ce qui est résumé – non sans ironie – dans la formule suivante : « ...comprendre les œuvres d'art en partant de l'expérience esthétique nous « condamne » à l'hédonisme et au sensualisme, car le grand art n'est pas celui qui nous plaît perceptuellement, mais celui qui nous dérange intellectuellement. » (Schaeffer 1996, p. 127).

<sup>195</sup> Hitchcock et Disney par exemple ont souvent servi de boucs émissaires en raison du caractère divertissant de leurs œuvres (Brode 2004, p. xviii).

activité joue un rôle central. Pour comprendre l'intérêt des pratiques populaires ou de l'art de masse, il faut s'intéresser selon Gracyk (qui reprend à son compte une idée de Zangwill<sup>196</sup>) aux œuvres principalement en regard des comportements qu'elles suscitent, ce qui inclut une « *activité appréciative et créatrice* » (Gracyk 1999, p. 205). Dans le cas de musiques populaires comme le rock, on fait souvent l'erreur de s'en tenir à une approche de l'objet qui ne repose que sur son histoire et de sa généalogie intellectuelle plutôt que sur son déploiement sonore et à la musique en tant que telle (Gracyk 1999, p. 208). Pourtant, son intérêt tient surtout à ce qu'il nous permet de *faire* : danser, exprimer une émotion, passer un message (qu'on pense à la chanson engagée), développer une sensibilité esthétique et des compétences techniques à travers la formation d'un « *band de garage* », etc. À cela s'ajoute le *plaisir* esthétique qu'il procure à ceux qui se laissent toucher par ce style. Comme le soutenait Dewey, il est lui-même porteur de sens et confère une valeur en soi aux objets qui sont aptes à le susciter : l'objet qui procure un tel plaisir permet d'« enrichir de façon immédiate le vécu<sup>197</sup> ». Cette immédiateté, nous l'avons vu, a mauvaise presse et est associée à une facilité qui est toujours suspecte. Mais un art accessible seulement sous l'angle de la contemplation échoue souvent à combler les besoins esthétiques qui se présentent dans le contexte pratique du quotidien : la réaction la plus naturelle est alors de se tourner vers des œuvres qui sont en mesure de le faire.

Que l'on considère ou non l'élément de plaisir comme intrinsèque aux œuvres de *low art*, celles-ci sont effectivement souvent accessibles et conçues *en vue* d'un certain plaisir esthétique. Ni un défaut, ni fortuite, la recherche de plaisir manifestée par le

---

<sup>196</sup> Voir également N. Zangwill (2007), *Æsthetic Creation*. Oxford University Press, 192 p.

<sup>197</sup> Dewey fait une analogie avec les rituels magiques des sociétés traditionnelles : l'anthropologue qui n'y voit qu'un moyen d'obtenir un effet donné manque l'essence de ces pratiques, en ce qu'elles visent d'abord à « enrichir de façon immédiate le vécu », ce qui se produit dans l'exécution même du rituel et non seulement dans l'atteinte des résultats. Voir l'édition française : J. Dewey, (2006) *L'art comme expérience*. trad. s.l.d. J.-P. Cometti, Publications de l'Université de Pau/Farrago, p. 51.

récepteur ne mène pas nécessairement aux affres de l'hédonisme et ne constitue pas toujours une fin ultime : elle est un *moyen* employé pour remplir une fonction donnée. La convivialité et le caractère agréable des œuvres facilitent en effet le contact entre œuvre et public et favorise l'adhésion de ce dernier au message ou au contenu transmis. Quoiqu'en pensent les auteurs les plus pessimistes, qui ne voyaient dans le caractère agréable des œuvres populaires que la preuve qu'elles n'avaient qu'une valeur de divertissement (plutôt qu'une valeur proprement artistique), celles-ci peuvent jouer un rôle constructif ou servir de moyen d'expression pour des individus et groupes sociaux.

Par exemple, le *worksong* pratiqué à l'origine dans les champs de coton faisait partie d'une technique de travail : chanter en groupe permettait de supporter les conditions difficiles, de surmonter l'ennui et par conséquent d'accroître la productivité. Toutefois, pour que tous puissent participer, il fallait un air simple et accrocheur ; chanter pour le plaisir a ainsi permis à un groupe de supporter sa condition en attendant une amélioration de son sort. En se répandant progressivement en dehors du lieu de travail, ce chant a contribué à la circulation des idées, à consolider l'appartenance communautaire et à construire un discours de revendication. Au fil des décennies, il a permis la floraison de divers modes d'expressions désignés aujourd'hui comme « musique Noire », dont les qualités esthétiques et artistiques ont été progressivement reconnues. Cela a mené à une meilleure représentation des Noirs sur la place publique et ultimement, à une plus grande reconnaissance de leurs droits. Le talent de pionniers a servi de monnaie d'échange contre l'abolition de lois et règlements racistes : pour pouvoir jouir de l'art du groupe dominé, le groupe dominant a dû faire des concessions. Par conséquent, le *worksong* a pu, sous l'apparence d'un simple loisir, contribuer à un progrès social et représenter un apport au niveau des savoir-faire artistiques et de la créativité (expression vocale, harmonisation, rythmique), et ce, *sans détour par une pratique érudite*. Le fait que le développement de la musique Noire soit en étroite relation avec celui du mouvement



de lutte sociale des Noirs aux Etats-Unis constitue ainsi l'un des exemples les plus parlants de l'apport des arts populaires à la culture en général.

Bien sûr, les thèmes ou structures qu'on trouve dans les arts populaires peuvent sembler parfois élémentaires, puisqu'ils font une grande place à des éléments de la vie courante, qui sont familiers. Mais le caractère accessible et agréable du *low art* cache en fait le trait qui le caractérise davantage : une façon d'établir un lien avec public à l'aide d'une stratégie rhétorique basée la plupart du temps sur la référence à certains éléments familiers qui font partie du bagage culturel commun. Le souci d'accès universel qu'on observe dans l'art populaire ne relève pas d'une pauvreté de l'œuvre mais bien de la mise en valeur d'une habileté, d'un savoir-faire de l'artiste qui sait mettre l'emphasis sur des éléments universels ; c'est en ce sens qu'on peut dire que l'ontologie de l'art doit intégrer des considérations anthropologiques. Belting défend l'idée que l'humain est le *lieu* des images et non le *maître* de celles-ci : il se distancie pour cette raison des modèles historiques évolutionnistes qui oublient la dimension humaine anhistorique (soit le point de vue adopté par l'anthropologue dont il se réclame). Les images, soutient-il, n'ont de sens que lorsque l'humain – peu importe le contexte ou l'époque – se les approprie et leur donne vie : il résume la situation en affirmant que nous « *vivons avec des images et comprenons le monde en images* » (Belting 2004, p. 18). On pourrait étendre cette affirmation à l'œuvre d'art en général et surtout à l'œuvre de *low art* : nous vivons avec elle (au figuré comme au propre). En ce sens, adopter une vision anthropologique de l'œuvre permet de lui donner une portée plus grande.

En effet, l'intérêt d'une œuvre ne doit pas se mesurer simplement à sa contribution pour l'histoire et l'avancement de l'art, mais aussi à ce qu'elle signifie pour *un récepteur*, à savoir une personne qui doit faire face à des situations problématiques concrètes et qui a besoin d'outils adaptés pour faire face à cette situation *ordinaire*. Peu d'entre nous, heureusement, ont un destin d'Antigone : nous vivons plutôt une accumulation de petits

dramas inhérents à la condition humaine, pour lesquels les œuvres de *low art* sont un baume. Alors que nous prenons pour acquis que l'art doit nécessairement nous « sortir de l'ordinaire », le *low art* vise précisément à y entrer de plain-pied, à le célébrer ou à surmonter les difficultés qu'il nous impose. Il comble ainsi la place laissée vide par le grand art, qui délaisse souvent des pans entiers de sujets qui sont importants pour nombre d'individus au profit de la seule pratique artistique professionnelle. Philosophie de l'art et anthropologie philosophique doivent donc être conjuguées pour une raison bien simple. Les théoriciens agissent souvent comme si les œuvres étaient seules au monde, alors qu'elles n'existent que *pour* des gens : elles leur permettent de combler des besoins fondamentaux (interagir en société et avec son environnement, travailler, se divertir) ; le langage qu'elles utilisent doit donc être adapté à cette exigence. C'est pourquoi le fait même que les œuvres de masse ou populaire suscitent autant d'engouement doit être pris au sérieux et non simplement réduit à un simple phénomène de consommation.

#### 4.1.3 *Du médium aux circuits de diffusion*

À travers une forme d'esthétisation de situations apparemment banales (où l'on cherche à rejoindre le récepteur en lui proposant un modèle où il se reconnaît) ou en faisant appel à des notions qui sont partagées allant du très général au plus particulier (de la peine d'amour typique à des situations d'actualité locale), les œuvres populaires arrivent à toucher un plus grand nombre d'individus avec le concours de divers moyens de diffusion. Toutefois, le rôle des circuits de diffusion est souvent occulté dans notre perception et catégorisation des œuvres. Les travaux sur la distinction *high/low* font état du rôle du médium, de la nature ou du contenu, mais non de l'impact qu'a le moyen de diffusion employé sur notre perception des œuvres. Il ne suffit pas de dire que le cinéma, par exemple, est un médium « de masse » : les films ne sont pas tous destinés à un public de taille égale et le seul usage d'une

technique particulière ne permet pas de tirer des conclusions définitives sur ces œuvres. *Titanic* de James Cameron et *Bar Salon* d'André Forcier ont en commun le cinéma comme médium, mais différent quant aux circuits de diffusion. Si le premier nous est parvenu via une commercialisation à grande échelle, le second est distribué au compte-gouttes, *sans pour autant viser à s'adresser à un public restreint*. On ne peut mettre dans un même sac une production quasi-artisanale et une autre ayant bénéficié des moyens de production et de diffusion plus agressifs. Les dichotomies telles que film d'auteur/commercial (ou musique classique/commerciale, etc.) sont souvent basées sur des considérations relevant plutôt des moyens de mise en marché. Les éventuelles différences entre ces concepts sont alors d'autant plus difficiles à cerner puisque à cela s'ajoute des considérations extérieures telles que l'intensité de la commercialisation<sup>198</sup>. Par exemple, comment classer un film comme *Elvis Gratton*? D'abord apparenté au film d'auteur pour devenir film-culte, la satire de Pierre Falardeau est ensuite devenue un film « commercial » (avec la réédition sur DVD qui a permis une distribution massive) et la production de deux opus supplémentaires.

En l'absence de différence nette sur le plan formel ou encore dans les médiums employés qui permettrait de discriminer entre les deux genres ou catégories d'œuvres, parler d'art de masse n'est en bout de ligne qu'une façon d'aborder le phénomène du point de vue économique et nous fait perdre de vue ce qui est fondamental, c'est-à-dire le *sens* que revêtent les œuvres *pour le récepteur*. Définir le cinéma, par exemple, par sa seule capacité de diffusion illimitée constitue alors une forme de dévalorisation et nous rend aveugles quant à ce que *signifie* cette capacité de diffusion. S'il est vrai que les possibilités techniques de certains médiums font en sorte qu'ils conviennent mieux à certains usages ou objectifs, on ne saurait faire de

---

<sup>198</sup> Les deux termes ne sont pas incompatibles : le funk de James Brown a été mis en marché comme un produit de consommation, mais ne cesse pas pour autant d'être une œuvre populaire authentique.

ces possibilités des handicaps (comme le faisaient les détracteurs du cinéma à ses débuts, en affirmant qu'il n'était bon qu'à divertir les foules, dévaluant du coup le médium en raison d'une de ses possibilités techniques). C'est d'ailleurs ce qui a mené à la création d'un vocabulaire de genres (cinéma d'auteur, de répertoire, expérimental, documentaire, docu-fiction, etc.), puisqu'on ne saurait désigner des pratiques artistiques radicalement différentes sur la base d'un seul élément commun, en l'occurrence le matériel employé pour filmer. Bien sûr, l'art de masse a introduit une nouveauté en ce qu'il rend possible un nouveau mode d'existence pour les artefacts que Pouivet résume à la diffusion planétaire et une facilité d'accès pour tous (Pouivet 2002, p. 15). Celui-ci insiste sur les notions de droit de propriété et de droit de diffusion et ajoute même qu'il ne saurait être question de diffusion des œuvres d'art de masse, mais que de *promotion* – « [d]étenir le droit de propriété sur l'œuvre, c'est posséder un droit de diffusion » (Pouivet 2002, p. 42<sup>199</sup>).

Le glissement n'est pas sans conséquences et mérite qu'on s'y attarde : Pouivet affirme que *toutes* les œuvres sont des marchandises (ce qui, nous l'avons vu, peut se défendre jusqu'à un certain point). Mais affirmer que certaines d'entre elles ne peuvent être connues que par promotion ne revient-il pas à dire qu'en dehors du circuit institutionnel professionnel reconnu académiquement, les œuvres ne sont *que* des marchandises et ne peuvent revêtir d'intérêt artistique ? Un exemple invoqué par Edelman illustre bien le contraire : avec l'ouverture des marchés, les œuvres d'art définies comme « œuvres de l'esprit » deviennent des *marchandises* et leurs modalités de diffusion des *prestations de services* (Edelman 1989, p. 112). Cette conception de l'œuvre d'art telle que conçue par les juristes montre bien en quoi une œuvre ne se réduit pas à sa diffusion ni à son aspect physique : elle n'est ni

---

<sup>199</sup> Sur le plan juridique toutefois, cela ne va pas de soi : aux États-Unis, par exemple, les deux sont distincts et la diffusion des œuvres ne se réduit pas aux opérations de mise en marché.

simplement un artefact commercialisable, ni uniquement un « symbole », mais l'intermédiaire d'une relation complexe entre ces deux fonctions via un récepteur.

Assimiler la distinction entre médium et circuits de diffusion est d'ailleurs problématique : lorsque Pouivet affirme que dans l'art de masse, *diffusion* et *support matériel* sont fusionnés, cela semble impliquer que l'œuvre n'existerait que par sa diffusion<sup>200</sup>. Quel est alors le statut de ces inédits qui dorment dans les coffres-forts des compagnies de disques et des éditeurs, de ces textes qui attendent d'être authentifiés par des spécialistes : ces œuvres doivent-elles être confinées aux « limbes ontologiques »<sup>201</sup>? Lorsqu'elles ne sont ni diffusées ni activées, elles ne fonctionnent pas esthétiquement, mais elles existent bel et bien dans la mesure où elles sont fixées sur un support physique. En opérant ce genre de catégorisation, on demeure obnubilé par la facilité de diffusion rendue possible par l'usage de la technologie et on en vient à adopter une attitude quasi-fétichiste sur le support physique de l'objet alors que l'enjeu ne se situe pas à ce niveau. Comprendre l'œuvre d'art de masse à partir des seules particularités de son support physique ne peut ainsi que nous induire en erreur. Le fait que les œuvres populaires ou de masse emploient principalement un circuit commercial (ce que Pouivet résume par le terme *promotion*) pour parvenir à leur public révèle, semble-t-il, que les circuits de diffusion institutionnels échouent à remplir une fonction importante et non que l'œuvre populaire (ou de masse) serait « par essence » vouée strictement à la commercialisation. On peut ainsi se demander en quoi la nuance que Pouivet propose entre *diffusion* et *promotion* est utile. Nous avons effectivement souvent connaissance des œuvres populaires ou de masse

---

<sup>200</sup> Voir Pouivet (2002, p. 19-23).

<sup>201</sup> Par exemple, les bandes longtemps tenues secrètes par les membres du groupe *The Doors* existaient dans un coffre-fort en tant que partie intégrante de l'œuvre du groupe bien avant d'être présentées au public. Autre cas : les bandes inédites qui ont permis de réaliser des pièces posthumes des Beatles sur *The Beatles Anthology* existaient aussi avant leur diffusion et leur promotion. La chanson « Free as a Bird », bien qu'incomplète parce qu'elle consistait principalement en quelques bribes de mélodie et une harmonisation rudimentaire au piano, *existait* avant qu'elle n'arrive dans les bacs des disquaires.

notamment par voie de promotion commerciale. Mais cette méthode ne leur est pas réservée, puisque l'on fait également la promotion des œuvres de grand art (lorsque les grands musées organisent des expositions majeures, elles sont souvent commanditées d'une façon pour le moins ostentatoire).

Là où on pourrait voir une fusion entre diffusion et promotion, peut-être avons-nous plutôt affaire à deux processus qui sont en apparence confondus, mais distincts *de facto* et irréductibles l'un à l'autre. Il est facile de confondre les niveaux de discours puisque les conventions régissant la presse « populaire » sont relativement souples et que son niveau d'objectivité n'est pas homogène : avec la multiplication des moyens d'information et l'imbrication de ceux-ci avec des intérêts économiques, la différence entre diffusion d'information et publicité est souvent très mince, *dans les arts de masse comme ailleurs*. Mais l'amateur de musique pop sait généralement faire la différence entre la valeur du contenu informatif d'une publicité télévisée et celle du commentaire d'un chroniqueur et il sait s'adapter au changement de registre. D'autre part, l'assimilation entre diffusion et promotion est liée à un préjugé courant, à savoir que l'emploi même d'un circuit de diffusion serait l'indice du potentiel d'une œuvre. Autrement dit, ce que les détracteurs du *low art* semblent sous-entendre est que si l'objet en question comportait un véritable intérêt artistique, le circuit de diffusion institutionnel se chargerait de la faire connaître et sa promotion serait inutile<sup>202</sup>.

Les classifications basées sur le médium et le circuit de diffusion deviennent alors souvent des hiérarchies déguisées et prennent la forme d'une approche

---

<sup>202</sup> Ces catégorisations ne sont pas pour autant gratuites : l'arrivée des méthodes de diffusion massives ont effectivement changé la donne et instauré de nouvelles façons de sélectionner les œuvres. Dans la pratique, toutes les étapes (production, diffusion, consommation, homologation esthétique et évaluation des œuvres) font intervenir des facteurs sociaux appelés à coopérer sur la base d'un ensemble de procédures conventionnelles (les « mondes de l'art »). L'apparition de nouveaux médiums allait assurément affecter les mondes de l'art, donc les circuits de diffusion liés à ces derniers (Menger 1988, p. 5 et suiv.).

institutionnelle, qui contribue à maintenir la distinction telle quelle, par exemple lorsque Pouivet soutient que le cinéma à grande diffusion est « *ontologiquement différent* » du cinéma d'auteur (Pouivet 2003, p. 25). On ne saurait disputer le fait que deux choses différentes sont différentes, mais lorsqu'il ajoute que les deux genres se distinguent par leurs méthodes de production (ce qui, encore une fois, ne saurait être contesté) et que « *[l]es œuvres sont ontologiquement différentes et non simplement de valeur esthétique différente* » (Pouivet 2003, p. 26), on peut déplorer l'absence de formulation explicite d'un des corollaires de sa thèse, qui revient à dire que le cinéma grand public serait par définition inférieur sur le plan artistique au cinéma d'auteur en raison de certains choix narratifs, esthétiques et stylistiques.

#### 4.2 La qualification professionnelle et le statut d'autorité

Nous avons vu précédemment que plusieurs modèles en philosophie analytique de l'art s'apparentent aux théories institutionnelles dans la mesure où elles ne considèrent dans le cadre de leurs analyses que les phénomènes artistiques appartenant à une classe d'objets reconnue sur le plan institutionnel<sup>203</sup>. En tant qu'elles appuient leur description des phénomènes sur la base des sélections établies par les institutions de l'art, elles contournent l'étape fondamentale d'une réflexion critique sur la nature de ce caractère artistique. Autrement dit, l'existence même de ce type d'approche est symptomatique de l'importance que nous accordons à l'intégration des œuvres dans un circuit institutionnel professionnel.

Becker critique d'un point de vue de sociologue les théories institutionnelles de l'art, critique qui vaut non seulement pour ces théories en tant que tel, mais également pour

---

<sup>203</sup> Sur le grand art comme symbole d'intégrité artistique, voir Novitz (1992, p. 37). Sur l'insuffisance des théories institutionnelles, voir Davies (2000, p. 210).

celles qui acceptent tacitement le rôle déterminant de l'institution dans l'établissement du statut de l'œuvre. Il leur reproche de ne pas fournir aux esthéticiens « *les moyens de distinguer catégoriquement les œuvres d'art et celles qui n'en sont pas* » (Becker 1988, p. 166). Le philosophe a beau tenter de s'en tenir à deux classes pour fins théoriques, le spécialiste en art, lui, ne se satisfait pas de cette dichotomie et situe les objets sur une autre échelle, à savoir une échelle qualitative qui relie le *bon* et le *mauvais*. Le fait qu'une œuvre soit logée dans le giron d'une institution signifie nécessairement qu'elle est passée par un processus d'évaluation qualitative et satisfait un ensemble de critères faisant consensus dans le domaine institutionnel. Par conséquent, tenir compte uniquement de ce qui est reconnu institutionnellement et historiquement comme contribue à renforcer la fonction normative des institutions de l'art au détriment d'autres pratiques qui pourraient représenter un apport sur le plan culturel. Lorsque le philosophe prend pour mesure la pratique professionnelle afin d'expliquer ce qu'est, fondamentalement, une pratique artistique, il laisse de côté l'attitude critique (qui devrait pourtant être la sienne) pour donner d'emblée son assentiment au jugement de valeur portant sur les œuvres.

#### 4.2.1 *Amateur versus professionnel*

Le fait que le discours spécialisé mette l'accent uniquement sur la pratique professionnelle nous envoie un message ambigu. Bien qu'on vante les avantages de s'ouvrir aux vertus édifiantes de l'art, on laisse souvent sous-entendre qu'une pratique artistique digne d'intérêt ne peut être appréciée à sa juste valeur de la population en général, mais bien par la minorité. Suivant le principe selon lequel les beaux esprits se rencontrent, on assume que ce n'est pas tout le monde qui peut faire un art digne d'intérêt ou saisir la valeur véritable des œuvres. Pourtant, l'accès à une variété de pratiques artistiques (tant du côté de la réception que du côté de la production) est de plus en plus ouvert : les médias diffusent de façon à faire tomber



les barrières physiques, offrant la possibilité à de plus en plus de gens de développer leurs goûts et connaissances des arts<sup>204</sup>. Parallèlement, les moyens de production sont devenus plus abordables (photo numérique, studios portatifs, balladodiffusion, blogue) ce qui permet aux non professionnels de développer quand même leurs talents et de s'adonner à des activités de création ou d'interprétation. Plus l'accès aux moyens de production est facilité, plus les chances d'avoir des productions intéressantes augmentent et plus les aptitudes à la discrimination esthétique gagnent en efficacité. Par conséquent, les pratiques d'amateurs peuvent également être révélatrices puisqu'elles sont moins inhibées par les interdits du discours théorique dominant et encouragent le développement des savoir-faire des individus.

Cependant, la distinction entre artistes amateurs et professionnels est très clairement campée dans la littérature, ce qui n'est pas sans incidences sur la perception générale des diverses formes de production. Les artistes populaires sont la plupart du temps perçus comme des amateurs, ce qui contribue au maintien d'une perception négative, puisque la reconnaissance d'une pratique artistique passe souvent par la constitution d'un corps professionnel (Heinich 1993). Dans l'extrait qui suit, on voit que malgré sa sympathie naturelle d'historien pour le folklore, Royot prend pour acquis que la véritable création artistique doit nécessairement passer par une certaine érudition (ici : savoir lire la musique) et que celle-ci doit être rendue par un professionnel ou au pis aller par un amateur chevronné :

Le folksong se différencie de l'«art song» [sic] qui lui, venant d'une partition, relève de la création artistique, étant de surcroît interprété par un chanteur amateur ou professionnel. [nous soulignons] (Royot et al. 1993, p. 204-5)

---

<sup>204</sup> Voir « Qui a peur de la culture de masse? » in *Sciences humaines*, no. 170, avril 2006, p. 33-53.

Le pouvoir de la définition professionnelle semble empêcher plusieurs de considérer avec sérieux certains types de musique : malgré qu'il existe diverses formes de reconnaissance professionnelle dans la musique populaire, elle reste essentiellement perçue comme une pratique amateur de la part des intellectuels, donc une pratique de valeur moindre (Becker 1999, p. 70). Simon Frith, sociologue de la musique populaire, avance pour sa part que l'importance accordée à l'aspect professionnel s'est fixée au dix-neuvième siècle, alors que le monde de la musique classique appartenant à la haute culture s'est professionnalisé, accentuant la coupure entre la « vraie » musique et la musique d'amateurs (Frith 1996, p. 29).

De fait, les musiciens *pop* jouissent d'un prestige moindre que leurs collègues ayant passé par les académies de musique et les écoles professionnelles ce qui a une influence sur la valeur que l'on accorde à leurs productions. Mais la sanction académique et l'appartenance à une sphère artistique (*populaire* versus *classique*) ne sont en revanche pas toujours des indicateurs fiables de compétence. Nombre d'artistes appartenant à la sphère du *low art* ont une formation poussée et leur choix reflète dans ce cas une *préférence* pour certains genres et non l'incapacité à exécuter des performances qui satisferaient des critères professionnels. Les cas sont nombreux : un nombre considérable de jazzmen et jazzwomen (par exemple, Nina Simone, Charles Mingus, Oliver Jones, etc.), de musiciens de rock progressif (Yes) ou « alternatif » (John Cale de Velvet Underground) ont eu formation classique assez poussée (côté variétés, Cole Porter a étudié la théorie musicale auprès de Vincent d'Indy). À l'inverse, les cas de figures légendaires autodidactes comme Art Tatum ou Billie Holiday ne sont pas des exemples isolés.

À cela s'ajoute qu'une pratique artistique ne nécessite pas toujours l'acquisition d'un savoir-faire professionnel, puisqu'elle peut être dirigée vers un objectif autre que la mise en valeur de la virtuosité de l'artiste et peut même dans certains cas jouer un rôle somme toute secondaire : toute évaluation honnête d'une pratique nécessite la

prise en compte de l'objectif visé. Dans la musique populaire, on peut apprendre seul la guitare folk et s'en tenir à un jeu relativement limité, si la musique joue principalement une fonction de support à un texte qui sert principalement à véhiculer certaines valeurs ou un message<sup>205</sup>, sans que l'on soit autorisé à discréditer l'œuvre dans son ensemble<sup>206</sup>. Une absence de qualification professionnelle n'entraîne pas nécessairement une perte sur le plan créatif : le cadre académique est un moyen d'apprentissage parmi d'autres et un apprentissage autodidacte (fréquent dans le *low art*) peut aussi favoriser la créativité et l'émergence d'une production de qualité.

Toutefois, la qualification professionnelle est souvent privilégiée pour « *mesurer la valeur culturelle d'une action* » (Leveratto 2000, p. 100), ce qui influe sur la reconnaissance sur le plan institutionnel... et nous ramène à notre problème de départ. Il y a de fait un cercle vicieux lorsqu'on considère que la renommée de certains artistes fait « apparaître » dans leurs œuvres des qualités, qui, autrement, n'auraient pas suscité d'intérêt. Savoir *qui* est l'auteur modifie l'attention qu'on lui porte et fait en sorte que nous sommes disposés plus favorablement par rapport à cette œuvre, ce à quoi les philosophes ne font pas exception. Si l'artiste jouit d'une bonne réputation, le spécialiste qui doit évaluer son travail –qu'il soit critique d'art, historien ou philosophe– sera davantage disposé à voir des qualités là où il n'aurait rien remarqué de particulier autrement<sup>207</sup> :

---

<sup>205</sup> Ce n'est pas sans rappeler les malentendus des débuts de la peinture moderne : reprocher de ne pas « savoir » peindre a été la réaction généralisée avant que l'on veuille reconnaître que c'était autre chose qui était en jeu. Par exemple, dans le cas des impressionnistes, on en est venu à la conclusion qu'une autre forme de virtuosité était possible mais le problème s'est reposé avec acuité lorsque est apparue une peinture facilement imitable (par exemple : celle de Rothko). Toutes proportions gardées, le même phénomène prévaut lorsqu'on dévalue une pratique sur la base de la qualification professionnelle de ses artisans.

<sup>206</sup> Bob Dylan, par exemple, a produit une œuvre qui ne souffre pas de sa relative simplicité mélodique et harmonique, tout simplement parce que l'intérêt réside principalement dans ses textes.

<sup>207</sup> On peut penser à l'exemple de *Metal Music Machine* de Lou Reed évoqué au chapitre II.

Quand nous savons que c'est un créateur qui aux talents éminents qui a réalisé l'œuvre, nous lui accordons plus d'attention, et nous discernons alors ce qui aurait échappé au regard plus rapide que nous portons sur une œuvre dont nous n'attendons rien de spécial. (Becker 1988, p. 353)

En l'absence d'une sanction académique et d'un corps professionnel établi pour défendre les intérêts de ses membres, les pratiques qui fonctionnent dans un cadre plus souple et spontané –par exemple, les musiques populaires– seront plus difficilement reconnues comme pratiques artistiques à part entière. Bien que la compétence professionnelle soit souvent le gage d'une grande qualité artistique, accorder trop d'importance à cet élément peut rendre aveugle à d'autres qualités et surtout, mener à sous-estimer des capacités d'exécution, d'interprétation et de création qui peuvent être évaluées autrement que sur la base d'une sanction académique<sup>208</sup>. À cela s'ajoute que dans les faits, les frontières des mondes de l'art ne sont pas toujours précises : on ne peut pas toujours précisément dire *qui* est rattaché à *quel monde* (Becker 1988, p. 59), bien que chacun soit généralement assigné soit à la sphère professionnelle, soit à la sphère amateur<sup>209</sup>. Bref, accorder trop d'importance à la dimension professionnelle d'une pratique mène parfois à l'exclusion de pratiques non professionnelles qui comportent néanmoins un réel intérêt sur le plan artistique. Cet aspect est certes un indicateur de compétences, mais ne peut agir comme facteur décisif lorsque vient le temps de procéder à une évaluation des œuvres ou pratiques :

---

<sup>208</sup> Par exemple : Chaplin, musicien autodidacte, a écrit la musique pour plusieurs de ses films, ce qui a contribué à construire l'univers personnel et typé qui caractérise son œuvre.

<sup>209</sup> Par exemple, les *flirts* de Pavarotti avec la sphère pop ont miné son image : son disque *Pavarotti and Friends* –succès populaire qui avait à tout le moins le mérite de faire connaître à un nouveau public une face du chant d'opéra– a bien sûr été perçu comme le résultat de mauvaises fréquentations et le signe que les beaux jours de sa carrière (et capacités vocales) étaient derrière lui.

[...] si la qualification professionnelle est un instrument de mesure de la qualité artistique très pertinent pour s'orienter dans l'offre culturelle publique normalisée et fonder économiquement ses choix de consommation d'un loisir, ce critère d'appréciation de la valeur culturelle d'un objet pose un double problème : il est à l'origine d'un manque de considération pour les savoir-faire artistiques innovants et il sous-estime les capacités d'initiative culturelle des gens ordinaires. (Leveratto 2000, p. 101)

Deux éléments ressortent de ce passage : mettre l'accent sur la compétence professionnelle peut nous rendre aveugles aux traits originaux de certaines pratiques et faire en sorte que les capacités des « gens ordinaires » soient dévaluées d'entrée de jeu. Lorsqu'on juge de l'intérêt d'une pratique sur la seule base du fait qu'elle est enseignée dans les écoles ou soutenue par des grandes institutions, on confond *reconnaissance* et *potentiel* artistique.

C'est là une erreur fréquente, commise notamment par Shapiro et Bureau, qui comparent le fonctionnement du monde du *hip-hop* en France et aux États-Unis en évaluant les deux mondes à partir des institutions auxquelles le *hip-hop* est rattaché. Selon les auteures, « *l'esthétisation et la professionnalisation* » du *hip-hop* en France témoignerait de son statut privilégié « *alors qu'aux États-unis, cette danse est en recul et reste l'apanage d'adolescents amateurs et du monde des variétés* » (Shapiro et Bureau 2000, p. 13). Elles voient dans le soutien institutionnel de la danse *hip-hop* en France la preuve d'un dynamisme garant d'une valeur artistique et voient dans l'absence d'un équivalent américain l'indice d'un sous-développement, alors que c'est la conclusion *inverse* qui devrait s'imposer. Le fait que le monde du *hip-hop* puisse fonctionner sans soutien des institutions pour stimuler artificiellement la création montre justement à quel point la pratique est vivante et dynamique. Le nombre d'artistes prêts à s'y consacrer entièrement (souvent dans un cadre financier incertain et mal rémunéré) incite à penser que l'on est souvent, dans les pratiques populaires, aux antipodes d'une pratique « strictement commerciale » qu'on dénonce si souvent. En

retour, il y a un public prêt à appuyer (c'est-à-dire : *financer*) certaines pratiques qui ne seraient pas subventionnées autrement en allant voir des concerts payants ou en achetant des disques. Shapiro et Bureau (comme plusieurs) ne se questionnent pas sur les raisons pour lesquelles ces pratiques sont si appréciées d'un aussi grand nombre de personnes, ni sur les raisons qui pourraient expliquer leur absence de soutien institutionnel. Par exemple, le fait que le *hip-hop* soit apprécié principalement d'une classe défavorisée économiquement et socialement (d'ailleurs mal représentée dans l'élite intellectuelle) a un impact décisif sur l'image de cette pratique et explique en partie le peu (ou l'absence) de support institutionnel.

La présence d'un support institutionnel (comme la professionnalisation des pratiques artistiques) apparaît donc comme un élément qui ne peut être pris seul en compte lorsque vient le temps de comprendre le fonctionnement et la valeur d'une pratique. Si les organismes subventionnaires contribuent à la consécration de certaines pratiques et assurent leur dynamisme, la rareté des ressources dont ils disposent ne suffit pas à assurer le bon fonctionnement de *toutes* les pratiques possibles et intéressantes sur le plan artistique. C'est pourquoi certaines doivent s'accommoder d'autres formes de soutien –principalement la commercialisation– et développent de la sorte une certaine indépendance face au soutien de l'État ou du mécénat...et de ses critères d'évaluation. C'est le cas du *hip-hop*, qui dépend entre autres du financement privé (les capitaux des maisons de disques et l'argent dont son public dispose) et qui a pu accéder à la reconnaissance à travers la commercialisation (Leveratto 2000, p. 220), puisque c'était le seul créneau possible pour rejoindre le public qui saurait l'apprécier, un public dont les préférences n'étaient pas satisfaites par le circuit des œuvres institutionnellement reconnues.

L'importance accordée à la distinction entre professionnels et amateurs s'illustre également à un autre niveau, soit à travers la hiérarchisation des statuts professionnels

des métiers relatifs à la production artistique. Leveratto souligne que « l'image héroïque de l'artiste » fait en sorte que le travail du technicien est difficilement apprécié positivement : il est généralement vu comme un simple exécutant, par opposition à l'artiste qui serait apte à une expression plus personnelle (Leveratto 2000, p. 275). Les pratiques dites *populaires* ou *de masse* font souvent appel à des équipes de production plus nombreuses et souffrent davantage de cette hiérarchisation<sup>210</sup>, puisque le travail technique y occupe une grande place et que l'autodidactie (généralement perçue négativement) est répandue. Pour la production d'un film, notamment, l'équipe d'auteurs et de scénaristes est relativement réduite, comparée au nombre de techniciens (son, lumière, effets spéciaux, etc.) dont le travail sera nécessaire pour mener le projet à terme.

En revanche, du côté musical, la diffusion des œuvres repose de plus en plus sur les techniques d'enregistrement, ce qui a fait ressortir le rôle crucial joué par les techniciens : Amon Tobin, par exemple, a acquis une renommée artistique internationale par le biais de sa maîtrise des techniques d'enregistrement et d'échantillonnage. D'ailleurs, le métier d'ingénieur de son –qui avait un statut de « simple technique » jusque dans les années quarante– s'est vu conférer davantage de prestige en raison des récents progrès techniques (qui nécessite désormais davantage de spécialisation de la part des exécutants). Ce nouveau prestige du technicien s'illustre par le fait que son nom apparaît désormais sur les pochettes et est parfois employé comme argument de vente en tant qu'indice de qualité (Becker 1988, p. 42-3). Il demeure cependant que ce travail, qui requiert une grande sensibilité esthétique, est

---

<sup>210</sup> On peut en juger à la lecture de passages comme celui-ci qui, ironiquement, est tiré d'un ouvrage d'introduction à la *technique* du cinéma : « *Nous avons pris contact avec les parties matérielles du cinéma; nous allons maintenant esquisser l'ensemble de la réalisation : il s'agit de la partie noble du cinéma, celle qui est chargée de justifier son appellation d'art* » [italiques de l'auteur]. L. Duco (1963) *Technique du cinéma*, coll. Que-sais-je, PUF, p. 65. Voir également à propos des qualités « artistiques » requises pour œuvrer dans l'industrie de la culture (Leveratto 2000, p. 268).

souvent sous-estimé et réduit à un travail mécanique au sens péjoratif du terme<sup>211</sup>. Pourtant, il est déterminant, puisque c'est grâce à son concours qu'on arrive à surmonter les limitations physiques du médium. L'enregistrement d'un disque est loin d'être une simple captation d'une performance : il y a tout un travail de sélection en studio et certains détails anodins en apparence constituent en fait des prises de position esthétique. Bref, la différence entre le travail technique et le travail « artistique » est une différence de degré et non de nature puisque le travail technique fait partie intégrante du travail artistique : Becker, notamment, insiste sur ce point en soulignant l'importance des activités de renfort.

Pensons par exemple à la controverse entourant la réédition numérique de l'album *Raw Power* des Stooges : le mixage original ayant servi à la production du vinyle était à la base volontairement mal équilibré (Iggy Pop –figure dominante du groupe– ayant ordonné que tous les volumes soient au maximum, malgré les avis des techniciens), défaut qui a été aggravé par le repiquage du vinyle sur support numérique qui s'est fait sans remasterisation. Le disque compact a ensuite été remasterisé à partir des bandes maîtresses, offrant un son nettement plus intéressant que sur la première version. Grâce au travail de David Bowie (directeur artistique de la réédition) on pouvait désormais entendre distinctement les instruments et apprécier la texture des guitares et l'âpreté de la voix dégagée des parasites, mais non de la distorsion qui lui donne sa couleur. Ces détails techniques ont donc eu une incidence non négligeable sur les propriétés de l'œuvre. Ironiquement, une autre réédition a suivi puisque certains spécialistes et amateurs y voyaient une intrusion dans la démarche des Stooges : si les esthètes voulaient la touche de maître de Bowie, les puristes, eux, voulaient un son mal enregistré parce que telle était la volonté du trio de Detroit. On peut ainsi trouver en magasin la version remasterisée et une version non retouchée pour collectionneurs portant la mention « No Bowie Shit », plus proche du projet original, soit une avalanche

---

<sup>211</sup> Voir Pouivet (2002, p. 26).



de décibels confus. On a donc là deux versions d'une même œuvre dont les particularités esthétiques dépendent du travail technique et qui en bout de ligne n'ont pas tout à fait la même valeur artistique.

#### 4.2.2 *Profane et spécialiste*

La distinction entre amateur et professionnel est reproduite du côté de la réception et se traduit par une distinction de principe entre la valeur du jugement du profane et celui du spécialiste : le premier est de fait généralement considéré comme erroné ou de valeur moindre parce que basé sur de mauvaises prémisses, comme si la compréhension adéquate des œuvres était l'apanage d'une minorité éclairée. Toutefois, accorder de l'importance à l'érudition en vue de l'appréciation artistique est une invention somme toute récente. Novitz soutient que les populations du dix-septième et dix-huitième siècles avaient rarement accès aux beaux-arts (mis à part à travers l'art religieux, qui se voulait accessible) principalement en raison de l'éloignement géographique et de la division des classes sociales et non parce qu'ils n'étaient pas *capables* de comprendre l'art de leur époque. Avec le mouvement de repli sur soi qui fut celui du grand art au vingtième siècle, on constatera un désintérêt de la part des non-initiés, désormais convaincus que le grand art ne s'adressait plus à eux (Novitz 1992, p. 33). Cela n'est pas sans conséquences, puisque la portée universelle de l'art est alors menacée progressivement par l'attitude de plus en plus hermétique de certaines écoles, davantage intéressées par leur programme de recherche qu'à s'assurer de pouvoir rejoindre un public. Le vide ainsi créé autour des « exclus » sera comblé par le cinéma, les magazines, les nouvelles, le *music-hall*, etc. (Novitz 1992, p. 34). La division entre *high* et *low* ne serait donc pas tant une distinction entre différents types d'art, mais bien entre différents types de publics et se surimpose à la division traditionnelle entre les classes au sein de la société

capitaliste (Novitz 1992, p. 36<sup>212</sup>). « À chaque classe sociale son type d'art », tel est le cercle vicieux qui résulte : les œuvres *low art* sont préférées par les non-spécialistes, ce qui en retour justifierait leur dévaluation.

On prend généralement pour acquis que c'est par manque de compétences et de connaissances que le profane préfère souvent les œuvres de *low art* à celle du grand art<sup>213</sup>. Par conséquent, le jugement du profane sera plus souvent qu'autrement relégué au second rang par rapport à celui du spécialiste<sup>214</sup>. La conception muséale de l'art, très répandue est souvent accompagnée d'une attitude fortement élitiste qui renforce le dénigrement de la réception non spécialisée (Shusterman 1992, p. 39<sup>215</sup>). Lorsque le spécialiste écrit, il le fait d'abord pour un public de spécialistes et s'assure d'être compris principalement auprès de ce groupe restreint, malgré les apparentes tentatives de démocratisation des institutions de l'art. Cela trahit justement en quoi ces tentatives de démocratisation en restent souvent au stade du vœu pieux : le spécialiste ne cherche pas toujours à être compris par un public non-initié. Comme le déplore Schaeffer, le fait que le discours théorique soit moulé sur des pratiques spécialisées comme l'art visuel contemporain a en quelque sorte contribué à l'exclusion de cette partie du public qui était loin d'être conquise à l'avance (Schaeffer 2000, p. 53). L'attitude élitiste face à l'art s'est constituée en lieu commun, fortifié notamment à

---

<sup>212</sup> On peut également penser aux travaux de Bourdieu, qui prennent pour point de départ la division des classes sociales en vue d'expliquer les différences de goût.

<sup>213</sup> Par exemple, chez Gans (1974) on trouve une classification des types d'auditeurs et de productions artistiques : « upper middle class », « lower middle class », etc.

<sup>214</sup> Pour une analyse du point de vue de l'auditeur, voir Hennion (1999). Voir également à propos de la catégorisation des types d'auditeurs par Adorno dans « Introduction à la sociologie de la musique » : (Jimenez 1973, p. 417 n.126). Pour une défense dans une toute autre perspective des « façons de faire » de l'homme ordinaire : M. de Certeau, (1990) *L'invention du quotidien. I. Arts de faire*. Gallimard p. 350. Contre la vision de l'homme ordinaire comme consommateur manipulable, voir dans cet ouvrage « La marginalité d'une majorité » (XLIII) p. 240 et suiv. Sur le caractère dynamique des pratiques amateurs et une analyse de la distinction actif/passif : (Hennion 1999, p. 9-13).

<sup>215</sup> Voir également (Deledalle 1967, p. 446).

travers le traitement qu'en a fait la tradition sociologique française dans son étude de l'univers esthétique de certains groupes sociaux. Celle-ci a tenté de faire la preuve de l'existence d'une « esthétique populaire » propre à certains groupes, qui différerait du jugement spécialisé et expliquerait le désintérêt face au grand art<sup>216</sup>.

Si la sociologie française et l'ontologie de l'art n'ont ni la même fonction, ni les mêmes objectifs, elles ont cependant en commun un ensemble de références culturelles et de partis pris théoriques, dont la croyance – implicite ou explicite – en l'existence d'une différence fondamentale entre la réception savante et la réception profane<sup>217</sup>. Alors que la sociologie justifie son hypothèse quant à la distinction en ayant recours à des enquêtes de terrain, la philosophie procède par voie spéculative en proposant les critères *ad hoc* de démarcation (dont ceux discutés au chapitre II). La sociologie constate l'existence de critères alternatifs d'interprétation et d'évaluation des œuvres, tandis que la philosophie franchit (à tort) une étape supplémentaire en classant ces critères sur une échelle qualitative : au lieu de voir deux attitudes orientées vers des buts distincts, on pense en termes de compétence/incompétence. Malheureusement, ce qui se dégage comme tendance générale est que l'on accentue de la sorte le mal qu'on cherche à combattre en excluant davantage certains groupes et en attribuant à chacun son type de pratiques comme s'ils constituaient autant

---

<sup>216</sup> Ce serait de ne pas avoir eu une éducation artistique adéquate qui expliquerait la préférence pour certains types de production artistique, de valeur moindre aux yeux des spécialistes (Leveratto 2000, p. 112). Leveratto résume ainsi : « *La tradition sociologique française postule généralement l'existence d'une esthétique populaire, caractéristique des classes culturellement défavorisées. Cette esthétique, qui structurerait sans qu'ils le sachent le jugement des individus qui n'ont pas bénéficié d'une éducation artistique, expliquerait leur désintérêt, voire leur dégoût, vis-à-vis des véritables œuvres d'art, et leur inclination à consommer des produits culturels sans valeur artistique.* ». Plus loin, il souligne en quoi Bourdieu, en revanche, a relativisé la perception négative de cette « esthétique populaire » et fait reconnaître les compétences culturelles des classes populaires. Celles-ci « *reposeraient sur d'autres critères de perception et d'évaluation de l'œuvre d'art que ceux privilégiés par l'esthétique kantienne* » (Leveratto 2000, p. 112).

<sup>217</sup> Pour un portrait éclairant, voir : Bellavance, Guy, Michel Ratté, Myrtille Valex (2004) « Le goût des autres. Une analyse des répertoires culturels des nouvelles élites omnivores » in *Sociologie et sociétés*, 6;1 p. 27 et suiv.

d'espèces distinctes. Tant du côté de la philosophie que de la sociologie transpirent des relents de fatalisme, puisqu'en guise d'explication des préférences des groupes moins favorisés on trouve plutôt des justificatifs qui semblent « excuser » ces erreurs de jugement sans orienter le débat sur la valeur et le potentiel des œuvres.

Le jugement profane peut effectivement souvent paraître moins bien étayé ou argumenté que celui du spécialiste, mais le récepteur moyen n'est pas pour autant inapte à toute intuition et à toute saisie d'une différence qualitative entre les œuvres. Le monde académique rejette souvent les formes d'art qui ne sont pas rattachées à (ou légitimées par) une forme quelconque d'érudition et les expériences esthétiques qui passent par une expérience non-érudite sont généralement confinées à une « *sphère infra-artistique* » (Shusterman 1992, p. 83). Que l'on puisse critiquer ces pratiques va de soi, mais on ne saurait par le fait même opérer un glissement d'une critique de l'œuvre vers un jugement sur le type de récepteur, ce qui est pourtant fréquent<sup>218</sup>. Shusterman résume ainsi comment les spécialistes perçoivent généralement les amateurs d'art populaires :

Le statut de ses admirateurs et leur appréciation seront déclarés illégitimes au nom de la culture, si bien que, au lieu d'unifier la société humaine grâce à son pouvoir de communication, l'art parvient à la diviser en deux classes, les amateurs privilégiés du grand art, et les masses aveugles qui s'abrutissent avec des substituts de pacotille. (Shusterman 1992, p. 83)

Il semble donc y avoir un changement de registre lorsque vient le temps de se prononcer sur le jugement d'un individu : s'il préfère l'opéra à la comédie musicale, c'est parce la qualité artistique parle d'elle-même et s'il préfère la comédie musicale à

---

<sup>218</sup> À titre anecdotique, soulignons l'intérêt de Wittgenstein pour la littérature policière et les films comiques ou d'aventure. Étant issu d'une famille de mécènes et de musiciens, ses compétences en arts étaient notoires, mais on classe ses goûts « populaires » parmi les excentricités typiques au personnage. Pourtant, on peut facilement imaginer les raisons pour lesquelles il appréciait ces genres *pour eux-mêmes*. Bouveresse, J. (1973) *La rime et la raison. Science, éthique et esthétique*. Minuit, p. 154.

l'opéra, c'est par manque de compétences pour apprécier autre chose que les « produits de divertissement »<sup>219</sup>. De la même façon dont l'ethnologue de l'art qualifie d'irrationnel le comportement qui diffère du sien<sup>220</sup>, le spécialiste considère comme erronée une évaluation qui diffère de la sienne. Prendre en compte la division implicite entre profane et spécialiste en vue d'établir la valeur d'un jugement esthétique est d'autant plus pernicieux que cette division est non seulement péjorative pour les capacités de jugement des individus, mais aussi pour les individus eux-mêmes. Le commentaire de Pouivet est un exemple de la réaction savante critiquée plus haut, bien qu'il s'en différencie à plusieurs égards; des remarques comme celle-ci illustrent le genre d'idées reçues à propos du public non spécialisé :

Le problème de « l'artiste de masse » est d'être intelligible et intéressant pour un public planétaire qui ne partage quasiment rien d'autre que cet art de masse, mais sans se répéter ou se répéter tout à fait. (Pouivet 2003, p. 59)

Bien que le commentaire porte précisément sur les amateurs d'art de masse, il correspond grosso modo à ce qu'on appelle dans le langage courant le *grand public*. L'auteur affirme par ailleurs que les individus qui composent le public de l'art de masse sont indifférenciés et interchangeables, mais en même temps qu'ils n'ont rien en commun (Pouivet 2003, p. 59). Il y a dans les termes même une contradiction : si les individus sont interchangeables, c'est qu'ils *ont* quelque chose en commun,

---

<sup>219</sup> L'importance des conduites esthétiques varie énormément d'une culture à l'autre et d'une époque à l'autre : dans les sociétés où on peut observer une stratification sociale polarisée, on trouve des « *conduites esthétiques extrêmement sophistiquées et élitistes chez les couches sociales dominantes* » qui contrastent d'autant avec le sous-développement de la conduite esthétique dans les autres couches sociales. À l'inverse, les sociétés plus égalitaires quant au partage du travail permettent des « *cultures esthétiques plus largement partagées et aussi plus facilement accessibles* » (Schaeffer 2000, p. 41).

<sup>220</sup> « *L'irrationalité apparente de certains comportements culturels pour le regard scientifique provient donc de ce qu'ils obéissent à d'autres critères de justification d'une conduite que ceux qui régissent le monde industriel.* » (Leveratto 2000, p. 156).

puisque s'ils ne partageaient rien, on ne pourrait les remplacer les uns par les autres. Ce qui les rattache les uns aux autres n'est pas le seul fait qu'ils apprécient l'art de masse, mais plutôt que ce dernier remplit une fonction qui importe pour tous : leur point commun réside davantage dans le fait d'orienter une appréciation esthétique vers une fonction pragmatique ou l'atteinte d'un résultat que dans leur condition de consommateurs. Les choix esthétiques répondent ainsi à un besoin spécifique qui est comblé lorsqu'au contact de l'œuvre on obtient un *résultat*, plutôt qu'un « état ». Par exemple, on peut chercher à se reconnaître dans l'espace public (formes d'art produites par des groupes minoritaires), à se divertir ou se détendre (musique de danse, films), à s'informer (documentaires, presse populaire).

- Une œuvre complice du récepteur ?

On reproche souvent à l'amateur de *low art* —ne serait-ce qu'à mots couverts— de ne s'intéresser qu'au plaisir procuré par le caractère « agréable » des œuvres, ce qui, nous l'avons vu, est suspect aux yeux des théoriciens. Mais on se donne rarement la peine de creuser les fondements et la logique de cette appréciation, d'autant plus que l'on prend pour acquis que cet « agrément » n'est possible qu'au prix d'une évacuation de sa dimension spirituelle et cognitive. Si cette crainte est souvent fondée (puisque de trop nombreux artistes sacrifient du « contenu » au nom du succès commercial), elle ne saurait toutefois être généralisée et prendre la forme d'un argument. Par exemple, les thèses de Dewey sur le fonctionnement esthétique des œuvres ont montré la possibilité de voir non pas une incompatibilité mais plutôt un lien entre plaisir esthétique et fonction cognitive de l'art (Shusterman 1992, p. 53<sup>221</sup>). En effet, le plaisir esthétique peut favoriser un apprentissage et faciliter le développement d'un savoir-faire ou d'une sensibilité esthétique.

---

<sup>221</sup> On a également souligné que les intérêts esthétiques et cognitifs ne sauraient être vus comme intrinsèquement incompatibles (Gracyk 1999, p. 209).

De là, notons deux choses : d'abord, le fait qu'un jugement soit basé sur le caractère plaisant des œuvres n'implique pas dire nécessairement qu'il soit superficiel puisque la recherche du sentiment de plaisir est un but louable *en soi*. Ensuite, le jugement profane n'est pas nécessairement basé sur le caractère agréable des œuvres : il peut différer de celui du spécialiste en raison des fonctions précises qu'il assigne à une œuvre. Le récepteur peut préférer les œuvres qui comportent un contenu moral qui correspond à ses valeurs, sans pour autant adopter une attitude « naïve » ou dépassée à cet égard. Il peut, par exemple :

- 1) s'inscrire en faux contre l'idéal d'un progrès linéaire et cumulatif en art ;
- 2) juger pertinent de réintroduire dans le cadre de la réception artistique des éléments qui ont été jugés dépassés par les spécialistes ;
- 3) évaluer la portée morale ou la prise de position politique qui est véhiculée par l'œuvre et mettre ces critères en priorité dans le cadre de son évaluation.

L'incorporation de critères alternatifs d'appréciation et d'évaluation est possible en raison du caractère polysémique des œuvres : c'est dans cette mesure qu'on peut parler d'une diversité des usages possibles de l'œuvre. Mais lorsque le philosophe refuse de considérer la possibilité d'approches alternatives aux œuvres et en dévaluant le jugement profane, il commet selon Leveratto deux erreurs :

[les philosophes] méconnaissent, ce faisant, non seulement la capacité des individus ordinaires à adopter d'autres instruments de mesure de la qualité esthétique que la reproduction de la réalité mais la préoccupation éthique qui explique l'attention qu'ils portent à ce critère et leur refus de l'écarter systématiquement, au mépris de la diversité des situations. [nous soulignons] (Leveratto 2000, p. 117)

Bref, le philosophe est rarement attentif aux raisons réelles de l'appréciation : souvent, il refuse de sortir de l'univers circonscrit par certaines institutions de l'art et de multiplier les perspectives de référence. Il en résulte un discours moulé sur les critères de qualité artistique du grand art, additionné d'un risque d'une distorsion de la réalité esthétique qui aboutit dans un glissement vers une attitude prescriptive<sup>222</sup>. En négligeant la logique interne du jugement en cause, le spécialiste ne peut qu'avoir un regard biaisé sur la réception esthétique du non-spécialiste.

Cette attitude institutionnelle déguisée est dénoncée également par Becker, qui fait référence à la musique « qui n'est pas prise au sérieux », c'est-à-dire celle qui n'a pas accès aux subventions des organismes culturels telles que les bourses et les commandes, etc. S'appuyant sur une étude portant sur la popularité du *funk* à Rio, il explique, chiffres à l'appui, que malgré que cette musique ait été jouée dans un nombre très élevé de clubs de la ville, « personne » –terme qu'il emploie pour désigner non sans cynisme les intellectuels, journalistes et critiques– ne semblait au courant de cette tendance. Puisque ce genre de musique était apprécié principalement dans les quartiers pauvres<sup>223</sup> –c'est-à-dire ceux qui ne sont jamais fréquentés par l'élite intellectuelle et économique–, les *experts mêmes de la culture populaire* n'étaient pas en mesure de décrire fidèlement les habitudes d'écoute au sein d'une culture dont ils étaient supposés être les mieux informés. On peut aussi penser au cas de l'industrie du country au Québec : diffusée dans un circuit parallèle, cette musique

---

<sup>222</sup> Voir la remarque de Lamarque sur ce type de distorsion théorique in (Cometti 2004, p. 27-28).

<sup>223</sup> « entre un et deux mille clubs dans l'agglomération [...], chacun attirant tous les week-end pendant deux ou trois soirs jusqu'à mille personnes par soirée, qui viennent écouter et danser sur la musique funk importée des États-Unis. Détail frappant, [...] « personne » à Rio, autrement dit pas un intellectuel, pas un journaliste, pas un critique n'était au courant. C'était quelque chose que des gens pauvres, noirs le plus souvent, faisaient dans leurs propres quartiers, des quartiers où les experts de la « culture populaire » n'allaient jamais. Donc, d'un certain point de vue, le funk « n'existait pas » sur la scène de Rio » (Becker 1999, p. 71).



se vend énormément et attire un public considérable<sup>224</sup>, mais est sous-représentée dans les médias culturels et les compilations de ventes (notamment parce qu'elle ne bénéficie pas du soutien d'une industrie). C'est donc un phénomène à la fois « underground » et répandu. Ces exemples ne sont pas isolés et illustrent comment la divergence de jugements entre profanes et spécialistes peut être enrichissante, lorsque les goûts du profane arrivent à provoquer l'intérêt des spécialistes.

Nous avons donc d'un côté le jugement du spécialiste qui n'est pas infallible et de l'autre, le jugement du profane, souvent mal interprété. Entre les deux se trouve une œuvre souvent ouverte à plus d'une lecture : le désaccord entre le profane et le spécialiste ne s'explique ainsi pas toujours par l'incompétence du premier. On ne saurait le situer dans le registre de *l'erreur*, mais plutôt dans celui d'une interprétation dans un contexte pratique divergent. Le profane s'intéresse souvent aux différentes fonctions qui peuvent être remplies par l'œuvre mais qui sont malheureusement dévaluées par le spécialiste. Par exemple, il peut considérer le fait de véhiculer une position politique ou éthique confère une valeur ajoutée à l'œuvre :

[...] les désaccords entre le jugement des spécialistes et celui des consommateurs localisés s'expliquent moins, aujourd'hui, par des différences entre des critères de jugement incorporés par les individus dans le cadre de leur éducation familiale que par des différences de traitement éthique et politique des objets qui entrent dans l'action culturelle. [nous soulignons] (Leveratto 2000, p. 403)

Si les philosophes se sont toujours inquiétés de l'impact des œuvres d'art sur les mœurs de « l'honnête homme », ils ont été moins prompts à traquer le potentiel éthique positif qu'elles pouvaient revêtir. Gracyk souligne pour sa part que la différence de traitement se trouve également à l'intérieur d'un genre ou d'un groupe

---

<sup>224</sup> Au Québec seulement, environ 150 festivals country et western ont lieu chaque année.

d'amateurs : aucun défenseur du rock n'irait jusqu'à prétendre que tout le rock est de valeur égale, ou encore qu'il ne peut être utilisé qu'à une seule fin par tous les membres de son public (Gracyk 1999, p. 212-13). Son intérêt est justement sa flexibilité dans les modes de fonctionnement esthétique : support à un texte, à des revendications sociales ou simple prétexte à la danse, le rock se prête à différents traitements selon le récepteur et le contexte. Bref, ce n'est pas nécessairement parce qu'ils appartiennent à des groupes distincts que profanes et spécialistes divergent d'opinion, mais parce que les valeurs qui sous-tendent leurs jugements font l'objet d'un désaccord sur ce que devraient être les critères adéquats d'évaluation. L'intérêt du jugement du profane tient donc aussi à ce qu'il n'hésite pas à contourner ou contester le discours d'autorité pour développer une sensibilité esthétique propre : savoir apprécier une œuvre de *low art* peut au contraire être l'indice d'une sensibilité esthétique développée et imperméable à certains arguments d'autorité contestables. L'objet qui revêt peu d'intérêt d'un point de vue spécialisé peut être revalorisé via le jugement profane, moins contraint par les interdits théoriques. Leveratto explique ainsi la différence de traitement d'une même œuvre par des individus différents :

[...] la mesure de la qualité artistique d'un objet culturel par son public est très relative, puisqu'elle ne prend pas en compte l'usage différent que les individus peuvent faire du même loisir. Le consommateur qui sait identifier le travail de création artistique que renferme un objet méprisé démontre, en effet, la supériorité de son jugement artistique sur celui d'un spectateur conventionnel, prisonnier de ses préjugés sociaux et incapable de porter un jugement objectif sur l'efficacité réelle d'une œuvre. [nous soulignons] (Leveratto 2000, p. 91-2)

Parmi les critères qui occupent une grande place dans la réception non spécialisée, on trouve la notion d'*expérience esthétique*, souvent discréditée en tant que facteur d'excellence artistique tant par le discours savant que dans certains des milieux artistiques les plus influents (Shusterman 1999). Il est cependant difficile d'être indifférent à cette notion : c'était d'ailleurs sur cette intuition que reposait l'esthétique

de Dewey. L'une des forces de celle-ci est d'ailleurs de redonner au terme son sens premier, soit la connotation cognitive qu'il avait à l'origine ; le rapport à l'environnement est un rapport de connaissance mais aussi de plaisir, à travers lequel le récepteur effectue un apprentissage. La réaction du profane à cet égard est d'ailleurs parlante : lorsqu'il ne trouve pas satisfaction dans le giron des institutions de l'art, il apprend à « *la trouver en dehors de l'art officiel, au-delà du cube blanc de la galerie* ». Cela aura pour conséquence concrète un engouement croissant pour l'art populaire, davantage en mesure de satisfaire cette préférence puisqu'on n'y rejette pas des critères comme le plaisir ou l'émotion et qui sait au contraire en tirer parti (Shusterman 1999, p. 37). C'est la multiplicité des usages possibles de l'œuvre qui est occultée par l'attitude muséale ou savante : le fonctionnement esthétique de l'œuvre de *low art* se prête de fait à différents usages qui font appel à autant de dimension de l'individu et non seulement à l'intellect<sup>225</sup>. On ne saurait donc affirmer que des facteurs tels que le plaisir ou l'émotion sont devenus caducs ou non pertinents en vue de l'appréciation des œuvres, puisque ces critères comportent une dimension symbolique et jouent un rôle fondamental dans la reconnaissance des artefacts en tant qu'œuvres<sup>226</sup>, comme l'explique Rochlitz :

Même sensuel, le plaisir artistique relève de critères symboliques. Un produit qui prétend au titre d'œuvre d'art, et qui n'offre aucune sorte de plaisir de ce genre intellectuel ou affectif, reste généralement au seuil du monde de l'art et n'y entre pas. (Rochlitz 1994 p. 129)

---

<sup>225</sup> Prenons par exemple « Bossa Nova, Baby » d'Elvis : sans que l'on ait affaire à un chef-d'œuvre, on peut néanmoins dire que son rythme entraînant interpelle le corps, que sa prose simple, qui contient une certaine sagesse populaire, est néanmoins truffée d'habiles métaphores et sous-entendus et que son caractère festif ne peut que procurer un sentiment de plaisir et qu'en ce sens, elle se prête à une multiplicité d'usages.

<sup>226</sup> Voir aussi Danto (1993 p. 55).

Autrement dit, le plaisir intellectuel du spécialiste au contact d'une œuvre « stimulante », « surprenante », qui « redéfinit les codes » ou « brouille les frontières » fonctionne *aussi* à partir d'une logique de recherche de plaisir partagée par tous à des degrés divers. Mais le récepteur non spécialisé ne partage pas nécessairement ce goût et en l'absence de tout élément agréable ou esthétiquement intéressant au sein des objets qu'on lui propose, il n'hésitera pas à aller en dehors de ce qui est officiellement reconnu et valorisé remplir une fonction qui jadis relevait du domaine de l'art<sup>227</sup>. Le fait que le grand public cherche une satisfaction spécifique dans des pratiques populaires indique donc une constance de ses besoins en termes d'expérience *esthétique*.

On peut considérer une hypothèse pour expliquer cette disparité entre « l'offre » du grand art et la « demande » du récepteur : l'art a beau transformer et « progresser » sur le plan de la recherche formelle, le récepteur, lui, fait du sur-place dans le sens où les mêmes fonctions qu'il avait habitude de remplir à travers un contact avec l'art demeurent. Les contextes dans lesquels il doit remplir ces fonctions changent, mais les besoins restent les mêmes : recherche d'un discours de sens, socialisation, établissement de repères culturels ou de modèles demeurent des fonctions remplies par l'art, peu importe son état d'avancement. C'est pour cette raison que Belting opte – avec raison, selon nous – pour une approche qu'il qualifie d'anthropologique en vue de « *redonner sa place à l'homme* » (Belting 2004, p. 22). Dans cette perspective, rejeter les fonctions esthétiques jadis remplies par l'art revient donc à nier un besoin humain fondamental : un art qui se détache de ces fonctions perd alors son intérêt aux yeux de la plupart des gens, non par manque de compréhension et de compétences, mais parce qu'une *relation de sens* est rompue.

---

<sup>227</sup> C'est pourquoi ce n'est pas seulement le grand art qui peut remplir cette fonction : « ...*l'esthétique requiert aujourd'hui un traitement particulier, non pour convaincre, la masse que le grand art est à rechercher dans les musées, mais que l'art véritable vivant (dont le musée retrace l'histoire ancienne) est dans toute expérience, celle de l'artisan et du commerçant, du savant comme de l'homme de lettres...* » (Deledalle 1967, p. 446).

L'intérêt d'une thèse comme celle de Belting –qui souligne les constances entre l'individu et la production d'images– apparaît lorsqu'il montre comment certaines images perdurent au fil du temps. Nous produisons des images qui comportent des similarités malgré l'éloignement culturel ou temporel : la production d'images *elle-même* est un besoin constant, indépendamment de leurs usages et caractéristiques formelles. L'être humain a besoin de représenter sa conception du monde dans une image : il arrive à la partager avec autrui en lui donnant vie et en l'incarnant dans un médium (Belting 2004, p. 8). Belting insiste aussi sur l'importance de penser l'image *en tant* qu'image, et non seulement en tant que représentation artistique (bien que la majorité des œuvres d'art intègrent des images), ce qui nous mène à deux constats qui vont dans le sens de notre hypothèse de départ. D'abord, l'image ou la représentation non artistique peut remplir une fonction analogue à celle remplie par l'art (puisque toutes deux peuvent répondre à un même besoin). Ensuite, le fait que des images (artistiques ou non) puissent remplir une même fonction indique qu'une dichotomie art/pseudo-art atteint assez rapidement ses limites. Mais penser l'art en termes de progrès formel et de dépassement conceptuel nous fait perdre cette dimension pragmatique et anthropologique.

Le besoin de repenser la perception du *low art* d'un point de vue ontologique ressort alors plus nettement : que signifie un tel attachement envers des productions apparemment anodines ? Une partie de la réponse consiste à réaliser que de ne considérer comme valables que les œuvres du grand art (qui sont « dignes » d'alimenter le discours critique autoréférentiel) c'est réduire à la pointe de l'iceberg la somme de ce que l'art peut amener à une collectivité. Loin de se résumer à une fonction expressive et contemplative, l'intérêt premier de l'art *en général* est d'ordre pragmatique et tient aux applications concrètes et variées qu'il permet dans la vie courante : exprimer une émotion, une idée, une position ou une idée, permettre

contacts intersubjectifs, faciliter certaines activités quotidiennes, etc. À l'inverse, il arrive souvent qu'une œuvre d'art vouée exclusivement à une réception et à un usage savant ne puisse que plus difficilement remplir la fonction symbolique universelle qui confère à l'art son importance parce qu'elle n'est pas pensée pour répondre à un besoin humain fondamental, mais plutôt pour s'inscrire dans une tradition culturelle dont le principal objectif est de se dépasser elle-même, peu importe la direction.

Si le public va chercher la satisfaction en dehors du grand art, ce n'est pas nécessairement faute de compréhension. Contrairement à ce qui était décrié comme « l'effet nivellement » par les auteurs conservateurs<sup>228</sup>, qui redoutaient que le *low art* émousse la sensibilité des individus avec l'utilisation abusive de procédés rhétoriques racoleurs, la préférence pour le *low art* peut signifier en fait une contestation de certains principes de l'orthodoxie artistique. Il ressort donc des analyses de Leveratto (notamment) que malgré l'influence et l'autorité conférée au discours savant, le grand public n'hésite pas à libérer l'art de la « tyrannie philosophique » à laquelle il est trop souvent soumis. En effet, un double danger guette le philosophe qui distingue des *types* de réception : comme l'explique Goodman, c'est tout autant une erreur de mettre les arts dans une catégorie fourre-tout parmi les autres formes de loisirs que d'en faire une activité de « *niveau bien supérieur à la plupart des activités humaines, accessibles seulement à une élite* » (Goodman, 1996, p. 71). Ni le discours spécialisé, ni le discours profane ne saurait à lui seul fournir les éléments permettant de comprendre la complexité et la diversité des pratiques. On gagne alors à prendre en compte divers types de réception et de production, tel que le propose Shusterman :

Que l'art élevé soit sous l'influence de la spécialisation, de l'érudition et d'une avant-garde n'est pas en soi répréhensible; ce serait un réel appauvrissement que de raser le noble édifice du grand art pour satisfaire à une pression populiste poussant au

---

<sup>228</sup> Voir Carroll (1998), spécialement le chapitre I.

nivellement. Là où les difficultés commencent, c'est quand on identifie le domaine de l'art et de l'esthétique à cette seule tradition. [nous soulignons] (Shusterman 1992, p. 83-84)

La prise en compte du point de vue profane permet d'enrichir notre concept d'art en élargissant le champ de ses manifestations possibles : si on travestit quelque peu l'expression de Goodman, on peut dire qu'« *il y a art* » bien plus souvent que ce qu'en disent les institutions spécialisées. Porter attention au discours profane permet d'augmenter nos capacités de comparaison en mettant de l'avant une vision alternative des œuvres que ne permet pas toujours le discours traditionnel. Il permet de prolonger la portée de notre regard jusque dans les applications concrètes des œuvres, dont la création d'un dénominateur commun entre les individus de divers groupes sociaux réunis autour d'un goût commun. Le pluralisme des mondes de l'art a pour suite logique celui des institutions : les œuvres de *low art* et celles du grand art ne sont pas diffusées par les mêmes institutions et demeurent associées à des moyens de diffusion distincts et des habitudes sociales bien définies. Schaeffer rappelle que le pluralisme des mondes de l'art s'observe à plusieurs échelles : d'un continent à l'autre mais aussi à l'intérieur d'un même pays<sup>229</sup>. Le statut d'un même objet peut ainsi varier considérablement selon le contexte de réception. De même, *low art* et *high art* diffèrent dans la façon d'être diffusés et commercialisés, ce qui a des répercussions sur les modes d'activation de l'œuvre.

---

<sup>229</sup> « ...telle peinture figurative qui vaut comme une œuvre d'art (à l'occidentale) en Chine ou au Japon, sera peut-être rejetée aux États-Unis au nom de la frontière entre art et kitsch (frontière qui est évidemment purement évaluative, et donc variable). À l'intérieur d'un pays donné, la situation n'est pas moins multiple : une peinture qui est exclue du monde de l'art de la capitale peut faire partie du monde de l'art de quelque ville de province. » (Schaeffer 1996, p. 57).



### 4.3 Commercialisation et activation de l'œuvre

Profanes et spécialistes partent de postulats qui orientent leurs évaluations respectives: le spécialiste n'est pas toujours ouvert à l'idée de concevoir l'œuvre sous un angle pragmatique et encore moins d'y voir là une valeur ajoutée sur le plan artistique. En revanche, le profane le fait ne serait-ce qu'implicitement lorsqu'il choisit et apprécie une œuvre en fonction de la capacité de celle-ci à permettre un type d'expérience ou d'atteindre un but. Lorsqu'il affectionne un groupe de musique parce que celui-ci véhicule des valeurs auxquelles il s'identifie ou qu'il réécoute *ad nauseam* une chanson parce qu'elle raconte une situation analogue à la sienne, le profane met l'œuvre « en action ». Une fois incarnée dans un cadre concret, l'œuvre prend vie et accompagne, pour un temps, le parcours d'un individu. Autrement dit, alors que le spécialiste semble obnubilé par la recherche d'originalité et de *progrès*, le profane est également attentif à l'expérience qui peut résulter du contact avec l'œuvre –deux objectifs qui ne sont en revanche pas incompatibles. Dewey affirmait que nous étions transformés par l'expérience esthétique : à la lumière de cette idée, on peut résumer notre propos en disant que c'est en lui-même (et non dans la structure de l'artefact) que le récepteur peut mesurer ce qu'il gagne au contact de l'art.

Défendant une autre version d'une esthétique « pragmatique », Goodman a souligné à maintes reprises en quoi l'implémentation de l'œuvre (soit l'ensemble des activités nécessaires au fonctionnement esthétique de l'artefact : *jouer* le texte d'une pièce de théâtre, *exposer* un tableau dans un lieu public, etc.) était primordiale, ce qui est pourtant souvent sous-estimé. Qu'un objet fonctionne en tant qu'œuvre n'est pas lié à sa valeur ou à son mérite esthétique (Morizot, 1990, p. 16), ni à la reconnaissance qui lui échoit du point de vue d'une quelconque autorité. Les « symptômes » de l'art (que Goodman propose en guise de remède à cette maladie qu'est l'obsession de la définition) sont ceux d'un *fonctionnement* esthétique et non du *mérite*



esthétique (Goodman 1996, p. 49). Il y a art lorsque des objets sont considérés comme tels par une communauté et fonctionnent en tant qu'œuvres d'art<sup>230</sup>. Il a également rappelé que si nous avons tendance à considérer la diffusion institutionnelle comme la meilleure manière d'accéder aux œuvres, cette attitude devait être soumise à examen puisque l'institutionnalisation n'implique pas nécessairement une « mise en action » de l'œuvre. Dans *L'art en théorie et en action*, il affirmait à juste titre que « [l']institutionnalisation n'est qu'un moyen, parfois surestimé et souvent inefficace d'implémentation » [italiques de l'auteur] (Goodman, 1996, p. 58). Si le fonctionnement esthétique ne passe pas nécessairement par l'institutionnalisation des œuvres, on peut conclure qu'il peut « y avoir art » même lorsqu'il n'y a pas d'institutions, et donc sans réception savante. Il y a art lorsqu'il y a des gens pour faire circuler et fonctionner esthétiquement les œuvres, peu importe qu'elles soient légitimées ou non par une autorité<sup>231</sup>. Par conséquent, la philosophie de l'art doit pouvoir rendre compte de ce qui est laissé de côté dans le discours savant, puisqu'une communauté est à même de traiter en tant qu'œuvre d'art l'artefact qui comporte les symptômes de l'art, quitte à le faire de façon informelle ou en rupture avec les normes savantes.

Goodman ajoute que la réalisation et l'implémentation des œuvres sont étroitement liées. Dès lors, emprunter un circuit plutôt qu'un autre (ex : chercher la reconnaissance dans la sphère professionnelle ou non) est une arme à double tranchant : l'attitude des artistes peut mener leur pratique à un isolement complet en cas de refus d'emprunter certains circuits de diffusion. C'est ce qui s'est produit par exemple au début du siècle dernier avec la musique d'avant-garde, dont la raison d'être interdisait toute commercialisation. Pour résultat, elle a souvent été confinée au

---

<sup>230</sup> Par exemple, un urinoir ne fonctionne pas d'office comme œuvre d'art, mais ceux qui ont été choisis par Duchamp pour être vus en tant qu'œuvres d'art fonctionnent comme tel.

<sup>231</sup> « *ce que les œuvres sont dépend en dernier ressort de ce qu'elles font* » Goodman, N. (1992) « L'art en action », Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne, n. 41, p. 7, cité in (Pouivet 2003, p. 44).

statut de curiosité théorique par les spécialistes, ratant du même coup sa cible, à savoir présenter au public une alternative à la musique « commerciale » tant dénoncée par les milieux intellectuels<sup>232</sup>. Goodman ne mentionne pas de moyens alternatifs à l'institutionnalisation, mais on peut avancer que l'activation passe souvent par la commercialisation des œuvres. On ne saurait donc minimiser les conséquences inhérentes à ce mode de fonctionnement et de diffusion : ce serait une erreur de penser que la diffusion commerciale des œuvres repose strictement sur des intérêts financiers. L'intuition de Goodman appelle donc à être développée.

L'intrusion des considérations commerciales dans le domaine artistique a généralement été vue comme si la commercialisation de l'œuvre entraînait la *sujétion* de l'artiste aux impératifs financiers. Pourtant, le grand art n'échappe pas, nous l'avons vu, à la commercialisation – l'un des mérites de la thèse défendue par Pouivet est d'ailleurs de l'avoir souligné. Contrairement à ce que véhicule la position standard, on ne peut résumer la distinction entre le grand art et le reste en disant que seul le second est soumis à des impératifs commerciaux. D'où vient alors la différence de traitement? D'abord, la commercialisation se fait de façon beaucoup plus subtile dans le grand art que dans le *low art*, qui est davantage transparent quant à cet aspect de son fonctionnement. Les stratégies de mise en marché du grand art sont peu apparentes pour le non-spécialiste : seul un nombre restreint d'initiés sauront qu'exposer à telle ou telle galerie garantit l'ascension ou la chute libre d'un nom (ou assure des ventes considérables). Il existe donc une hiérarchie au sein même des points de vente, qui confère un prestige variable selon que l'on a affaire à la galerie branchée ou à une galerie dite « commerciale ». D'autre part, s'il semble aller de soi

---

<sup>232</sup> « La situation de la musique « radicale » est donc elle aussi en apparence paradoxale : en échappant à la commercialisation, elle s'isole du public, subit une désaffection accrue à une époque où les moyens techniques permettent au contraire sa diffusion massive. Elle est seule à ignorer cette « réduction » de la distance dont on constate les effets en d'autres domaines... » (Jimenez 1973, p. 62). Voir également Adorno (1962, p. 15).

que le grand art puisse se passer de publicité tapageuse (puisque sa valeur sera manifeste aux yeux du véritable amateur d'art), mais c'est plutôt à cause du prix des œuvres que l'usage de publicité est quasi invisible pour le commun des mortels et non simplement parce qu'elle échapperait au statut de marchandise. Puisque la spéculation fait rage dans ce domaine, seul un petit nombre d'intéressés peuvent se permettre d'aborder les œuvres en les achetant. C'est alors l'État ou diverses formes de mécénat qui prennent le relais en rendant possible le contact avec les œuvres via la présentation au public dans les musées publics ou privés, agissant par le fait même comme intermédiaire entre le producteur et le récepteur.

Cela montre un certain rapport d'interdépendance entre les artistes et ceux qui sont impliqués dans le processus de commercialisation. Loin d'être toujours pris dans une relation à sens unique, les artistes peuvent parfois tirer parti de la flexibilité offerte par la commercialisation des œuvres, ce que le cadre institutionnel ne permet pas toujours (Menger 1988, p. 9). Selon Becker, l'emploi de moyens de diffusion plus marginaux a une influence sur la forme finale des œuvres : ce genre de contraintes est déterminant et est loin d'être accessoire dans l'organisation de la pratique artistique. Ce qu'il appelle les *activités de renforts* (activités essentielles à la pratique artistique, mais qui ne sont pas au centre du processus de création) fait partie de la pratique même d'un art<sup>233</sup> ce qui n'est pas toujours pris en compte par les modèles analytiques qui sont souvent strictement intéressés aux caractéristiques formelles des œuvres.

Choisir une activité de renfort a donc une incidence sur la perception du travail d'un artiste et il semble que les « mondes de l'art » décrits par les philosophes ne fassent pas référence aux mondes de l'art existants « *dans leur complexité*

---

<sup>233</sup> « [les] moyens habituels de mener à bien les activités de renfort réduisent considérablement le champ des possibilités. De sorte que le fait de ne pas pouvoir les employer, s'il comporte des inconvénients indéniables, ouvre aussi des perspectives nouvelles. L'accès à tous les moyens et procédés normaux est un cadeau empoisonné ... » (Becker 1988, p. 32).

*organisationnelle* » (Becker 1988, p. 164). Nous l'avons vu, la philosophie analytique de l'art présuppose généralement –mais *implicitement*– qu'il n'existe qu'un seul monde de l'art véritable possible (à savoir le grand art), faisant ainsi fi des modes de fonctionnement esthétique du *low art*. Ceux-ci sont également organisés en mondes de l'art autonomes, mais non isolés. Par exemple, ce qu'il appelle le « monde de l'art de l'artisanat » possède aussi ses institutions, critères d'excellence, règles de fonctionnement et figures de proue (Becker 1988, p. 281)<sup>234</sup>. De la même façon, l'industrie de la musique pop a sa propre presse, qui à son tour se subdivise : les revues spécialisées se situent dans un spectre allant de la brochure publicitaire à peine déguisée jusqu'à une véritable presse indépendante et exhaustive.

Diverses formes d'art populaire se sont donc adaptées à l'espace laissé libre par les interdits théoriques habituels. Contrairement aux arts reconnus dont la pratique est régie par les contraintes académiques des différentes écoles (où les œuvres sont davantage dépendantes du jugement des pairs), les arts populaires ont appris à gérer leur marge de manœuvre et à adapter au besoin la production des œuvres en fonction de leur possibilité de reproduction massive et de diffusion commerciale afin de ne pas perdre la seule source de support financier dont ils disposaient : les capitaux du *public*. Ils peuvent de la sorte rejoindre un public considérable grâce à la publicité (et diverses méthodes de promotion) et mettre de l'avant d'autres critères d'excellence. L'œuvre populaire se présente ainsi au récepteur sous une forme qui lui est accessible, libre à lui d'y prêter attention ou non. Elle est commercialisée de façon telle à être accessible pour un consommateur « moyen » mais elle est aussi *physiquement* présente dans la vie quotidienne : elle accompagne le récepteur dans ses activités courantes, ce qui fait que celui-ci peut entretenir un rapport plus familier avec les œuvres qui prennent de la sorte une plus grande valeur à ses yeux.

---

<sup>234</sup> Sur l'indépendance entre rock et classique, qui évoluent en vases clos, voir Gracyk (1999, p. 214).

L'usage des différents modes de commercialisation affecte ensuite la façon dont les œuvres sont sélectionnées en vue d'être présentées à un public et introduit une différence dans la perception de leurs qualités. Alors que le grand art fonctionne par présélection –où les intervenants du monde de l'art sélectionnent *certaines* œuvres qui seront ensuite proposées au public dans le circuit institutionnel (Heinich 1996, p. 19-22)–, on observe souvent dans le *low art* le procédé inverse. Il y a une sélection moins sévère dans un premier temps (puisque certains critères de qualifications sont moins rigides), mais ce laisser-aller est contrebalancé par la compétition entre les artistes et ce couperet que constitue le goût du public. Le marché est inondé d'œuvres –bonnes et moins bonnes– et le public (ainsi que la critique spécialisée) accorde ou non sa faveur, conservant les bonnes en mémoire et oubliant les mauvaises, indépendamment du battage commercial ou médiatique qu'elles ont pu avoir (ce qui explique l'existence de *flops*, de succès éphémères qui ne survivent pas à la mode, de produits surmédiatisés, etc.). Dans un cas comme dans l'autre, les œuvres doivent affronter, comme disait Hume, l'épreuve du temps<sup>235</sup>.

C'est en effet là qu'entre en jeu ce thème d'ailleurs récurrent : l'argument selon lequel la différence entre *high* et *low art* serait la durée à laquelle les œuvres sont destinées est souvent évoqué pour expliquer la distinction de principe. On a souvent insisté sur le fait que si les œuvres de masse voyageaient facilement dans l'espace, elles ne voyageaient en revanche pas aussi bien dans le temps. Les œuvres de grand art, contrairement aux œuvres de *low art*, seraient faites selon ce mythe courant « pour être éternelles ». Même pour Becker, pourtant très sympathique à la cause de l'art populaire et des pratiques artistiques marginales, c'est la durée qui « *est précisément ce qui distingue le grand art* » (Becker 1988, p. 302<sup>236</sup>). Cela appelle à nuances : les œuvres qui passent à l'histoire sont d'abord celles qui sont défendues et

<sup>235</sup> Voir également Zask (2003, p. 167).

<sup>236</sup> D'autre part, le caractère « éternel » peut devenir une forme d'*inertie* : Becker parle de la stabilité du monde de la musique classique d'une façon assez négative (Becker 1999, p. 59).

promues par les spécialistes, c'est-à-dire qui sont choisies pour être présentées à un public. À l'inverse, lorsqu'on refuse d'attribuer le statut d'œuvre d'art à un artefact, celui-ci devient un « objet historique » qui peut toujours être ressorti de son premier contexte de réception et être réinterprété *a posteriori* comme œuvre d'art. C'est le cas notamment des objets d'artisanat ou de culte des sociétés dites traditionnelles : on traite les masques africains et les sculptures inuites comme des œuvres d'art, bien qu'ils aient généralement été plutôt conçus pour avoir une fonction utilitaire *conjugée* à un fonctionnement esthétique. Mais ce n'est pas tout de dire que le vase décoré ou l'urne funéraire doit d'abord permettre l'accomplissement d'une fonction : le fait qu'on se préoccupe qu'il plaise à l'œil témoigne de l'importance de sa fonction utilitaire comme de sa fonction esthétique, mais aussi que l'une et l'autre sont liées.

Bref, peut-être la disgrâce du *low art* s'explique-t-elle en partie par le fait que nous avons plus facilement connaissance des mauvaises œuvres d'art de masse qui nous attaquent littéralement dans notre quotidien avant de sombrer –souvent pour le mieux– dans l'oubli : nous n'avons pas de contrôle sur l'air ambiant, trop souvent saturé de publicités tapageuses, de chansons insignifiantes et de chroniques culturelles indulgentes. Mais si par comparaison les œuvres de *low art* peuvent avoir l'air jetable *par nature*, c'est notamment parce qu'elles peuvent se permettre de suivre les effets de mode et de s'approprier sur-le-champ ce qui flotte dans l'air du temps. Comme disait Adorno, la musique d'une époque nous en dit plus sur celle-ci que tous les livres ; les œuvres populaires illustrent particulièrement bien ce phénomène. Parce qu'elles incarnent un monde qui est plus souvent banal, imparfait et qui fonctionne selon les saisons de la consommation, elles sont susceptibles de paraître dépassées plus vite notamment parce qu'elles collent forcément à la peau des changements technologiques et de mentalités. Certaines vieillissent sans prendre une ride, d'autres sont vouées à prendre le chemin des oubliettes. Ainsi le prestige du grand art par rapport aux arts populaires tient peut-être en partie à ce que nous

ignorons tout des artistes qui ont échoué à y faire leur marque (le fonctionnement même du circuit de diffusion empêche que nous ayons accès aux mauvaises œuvres de grand art). Ironiquement, c'est le signe même de leur échec –l'anonymat– qui vient souvent à la rescousse du prestige et de l'orgueil des artistes du grand art.

La transparence des processus de commercialisation semble ainsi contribuer à la mauvaise image du *low art*, d'autant plus que lorsqu'on est peu familier avec l'actualité –par exemple– de la musique populaire on peut avoir tendance à penser que la valeur des œuvres ne se manifeste que par des indicateurs quantitatifs. Le volume de ventes ne peut servir seul d'indicateur, puisqu'il peut autant indiquer que l'œuvre est bien reçue et appréciée (signe de sa qualité artistique) que résulter d'une stratégie de mise en marché bien orchestrée<sup>237</sup>. Mais si toutes ces mesures influencent les habitudes d'achat du consommateur moyen, elles n'ont en revanche pas de pouvoir sur ce que les consommateurs *préfèrent* : toutes proportions gardées, les disques les plus vendus ne sont pas nécessairement les plus écoutés et les plus appréciés. De plus, ce qui fait l'unanimité de la critique spécialisée artistiquement parlant ne se reflète pas toujours dans les choix de consommation des récepteurs. Prendre le succès commercial comme indice de la valeur comporte donc un risque lorsque le terme devient un synonyme de « bonne réputation ». Cela mène généralement à un cercle vicieux qui touche presque toutes les formes de pratique artistique : la distribution a une incidence sur la réputation et qui n'a pas de réputation, ne sera pas distribué (Becker 1988, p. 114). Mais le *low art* regorge d'exemples d'artistes hors du commun et d'œuvres d'une qualité incontestable. Malgré l'absence de corps professionnels constitués pour prendre leur défense et leur subordination à certaines contraintes marchandes, ces pratiques évoluent et contribuent au patrimoine culturel.

---

<sup>237</sup> Par exemple, les clubs d'achat de disques par correspondance incitent les consommateurs à acheter davantage qu'ils ne le feraient en temps normal ; la façon de placer les disques sur les rayons des disquaires a aussi un impact sur les ventes.

Il est par ailleurs légitime de se demander à quel niveau la commercialisation a pris la place du mécénat ou des institutions. Pouivet soutient que « *dans l'art de masse, c'est le public qui paie –ni de riches mécènes éclairés, ni des collectionneurs esthètes, ni surtout des institutions subventionnées* » (Pouivet 2002, p. 60). Cette affirmation appelle à nuances, puisque plusieurs États subventionnent des productions que Pouivet qualifierait en tant qu'« œuvres d'art de masse », même si elles revêtent un bon potentiel de commercialisation<sup>238</sup>. Ainsi, non seulement le *low art* est soutenu en bonne partie par des institutions subventionnées, mais en plus le grand art est soutenu par le grand public, puisque c'est lui qui paie les œuvres qui feront partie des collections publiques. Très souvent, c'est le grand public qui soutient –à son corps défendant parfois il est vrai<sup>239</sup>– le grand art. Que le soutien aux arts de masse vise notamment de permettre le développement de nouveaux secteurs de l'économie (puisque l'industrie du divertissement est un secteur économique non négligeable) est généralement souligné par les commentateurs, mais on ne souligne jamais en revanche que ces arts sont également soutenus carrément pour des raisons de rayonnement culturel et de « prestige national ». La participation du public au succès commercial d'une œuvre demeure néanmoins l'un des indices les plus fréquents de la reconnaissance artistique, même s'il ne peut en aucun cas être pris *seul* comme indice d'une excellence artistique conduisant à la reconnaissance. Leveratto montre bien en quoi ce critère est ambigu, puisqu'il est utilisé d'un côté comme de l'autre, c'est-à-dire autant pour discréditer les œuvres (qualifiées de « grand public ») que pour souligner leurs mérites :

---

<sup>238</sup> La plupart des disques qui sont sur nos rayons bénéficient de support financier (on peut penser au Conseil des Arts du Canada, Société de développement des industries culturelles du Québec, etc.). Par ailleurs, si le cinéma québécois remporte désormais la faveur populaire tant sur le plan de l'estime que du nombre d'entrées, il demeure que sans support des fonds publics, il serait plus difficilement viable.

<sup>239</sup> On se rappellera battage médiatique autour de la *Flesh Dress for an Albino Anorectic* de Jana Sternak ou du Rothko acquis pour 1,8 millions par le Musée des Beaux-Arts du Canada en 1993.



[...] la « popularité » de l'œuvre n'exprime pas seulement le nombre de ses consommateurs. Elle constitue un instrument de mesure de la qualité de l'œuvre qui légitime, selon les situations, sa célébration ou sa dénonciation. [...] qualifier un objet culturel de « populaire » peut aussi bien être une façon de dénoncer sa facilité commerciale, qui discrédite l'artiste, qu'un moyen de célébrer son charme esthétique, qui confirme l'humanité du public pour lequel il a été produit. [nous soulignons] (Leveratto 2000, p. 88-9)

Puisqu'elle s'exprime à travers le succès populaire, la commercialisation fait (ne serait-ce qu'indirectement) partie des processus de sélection et d'évaluation des œuvres, mais demeure une notion à double tranchant, comme le statut professionnel de l'artiste et le niveau de spécialisation du récepteur. Tel qu'évoqué précédemment, tous ces éléments semblent entrer implicitement en ligne de compte dans le cadre de l'évaluation et de la catégorisation des pratiques, mais aucun d'entre eux n'est suffisant pour asseoir une démarcation. Il y a donc lieu de penser qu'aux facteurs historiques exposés dans le chapitre I et aux arguments présentés dans le chapitre II, des distinctions implicites comme celles que nous venons de mentionner influent sur la perception, l'évaluation et la catégorisation de pratiques populaires.

#### **4.5 Fonctionnement esthétique : convention, répétition et généricité**

Certains ont insisté sur la dimension générique du *low art* –Carroll y fait explicitement référence– et ont soutenu que les pratiques populaires auraient une structure formelle marquée correspondant à un ensemble de conventions relativement stable, caractérisé par leur caractère prévisible. Simon Frith aborde également cette question en montrant comment l'appréciation du *rock* nécessite une compréhension des procédés stylistiques sur lesquels il repose, à savoir une « esthétique de la

répétition » (Frith 1996, p. 69). Pouivet pour sa part conçoit l'art de masse comme une pratique basée sur l'exploitation d'une formule, soit un caractère *générique* :

L'art de masse requiert du créateur qu'il propose de minimales différences tout en faisant ce qui attendu. C'est sa capacité de respecter intelligemment le stéréotype qui est sollicitée. [nous soulignons] (Pouivet 2003, p. 59)

La notion de stéréotype renvoie au caractère générique de l'art de masse, qui peut être interprété selon deux acceptions très différentes : une connotation positive (les objets sont comparés les uns aux autres parce qu'ils sont régis par les mêmes règles ; ils ont un rapport d'appartenance à une catégorie basé sur leur conformité à cet ensemble de règles) et une connotation péjorative qui restreint l'intérêt de l'objet à sa capacité de substitution (les objets ont simplement un rapport de ressemblance par rapport à un objet de référence qui leur confère un potentiel de substitution). On aura deviné que c'est malheureusement la seconde acception qui est la plus prégnante lorsqu'il est question d'art de masse ou d'art populaire. La description de Pouivet ne tient pas compte de l'innovation et des transformations qu'on trouve dans l'art de masse, mais montre en revanche à quel point le récepteur est important dans le processus de production et de création puisqu'il détermine, en bout de ligne, les limites à ne pas franchir par le créateur. S'il est inadéquat selon nous de penser que le *low art* se réduit à l'usage de formes stéréotypées (c'est-à-dire de penser que l'art de masse ou populaire *se définit* par l'usage de « formules ») il apparaît en revanche que l'usage de formes stéréotypées n'est pas un défaut ou une simple contrainte commerciale. Cela s'insère au contraire dans une stratégie de communication avec le récepteur sur laquelle repose le fonctionnement esthétique de l'œuvre.

L'aspect « générique » des œuvres n'est donc pas nécessairement un signe de manque d'imagination et d'originalité, mais plutôt un moyen d'implémentation même des œuvres. L'usage de points de référence culturels communs (dans le cas ici :

l'utilisation d'une forme artistique fortement codée à travers des conventions maîtrisées par un très grand nombre de personnes) permet de s'assurer de sa compréhension et de rendre possible l'adoption par le récepteur d'une attitude active. De la sorte, les individus sont pleinement conviés à participer à l'activation de l'œuvre. Il n'est d'ailleurs pas innocent que l'on y emploie des expressions comme « *standards* » avec une connotation positive : en jazz, cela signifie un « classique ». En interprétant un *standard*, le musicien permet au récepteur d'écouter une œuvre qui lui est familière et qu'il a appris à aimer. Le fait que le récepteur connaisse *déjà* la pièce permet à ce dernier d'apprécier et de juger le travail de réinterprétation de la pièce : les modifications qu'il fait par rapport aux versions antérieures, la touche personnelle, etc. Il peut ensuite marquer son appréciation en applaudissant spontanément et ainsi contribuer à la performance : les musiciens ne disent-ils pas que leurs meilleurs concerts se produisent lorsque la salle *participe* ?

Faire usage de formes stéréotypées ne trahit donc pas tant une volonté de « hameçonner » un récepteur, mais plutôt celle de lui tendre une perche<sup>240</sup> à travers l'usage de conventions. L'usage conjugué de la répétition physique (reproduction massive des œuvres) et de la convention (répétition de certains stéréotypes et formules) sert ainsi de point d'ancrage aux moyens d'implémentation. En faisant appel à certains stéréotypes, l'œuvre populaire ou de masse peut rejoindre plus directement le récepteur, qui est familier avec certains standards. Cela ne veut toutefois pas dire qu'il n'y a pas de changements ou d'innovation dans le *low art*, au contraire. Si la tradition savante aborde l'art en termes de progrès, il ressort des analyses de Mortier, Becker et Frith que le changement en art, paradoxalement, repose en bonne partie sur les conventions. Aucun progrès, aucune transmission d'un

---

<sup>240</sup> Des impératifs financiers interfèrent souvent dans certains types de production artistique, mais on ne peut confondre les intentions des « promoteurs » et celles de ceux qui œuvrent à la production. Qu'il y ait une industrie de la culture florissante dont le seul objectif est la rentabilité est une chose, mais les œuvres qui en sont issues soient évaluées à la lumière de ce seul élément en est une autre.

bagage culturel n'est possible sans une maîtrise suffisante de celles-ci. Or, celles-ci sont très présentes dans les arts populaires : si elles sont associées dans la réflexion esthétique à l'académisme au conservatisme, diverses analyses sociologiques ont fait valoir en revanche que c'est à travers leur usage que les étapes de bouleversement et de stabilité peuvent se succéder<sup>241</sup>. Les conventions assurent une certaine constance dans les relations entre l'artiste et le public, en départageant les obligations et les droits des deux parties. C'est d'ailleurs selon Becker la connaissance des conventions qui permet de prévoir la réaction d'autrui face à une œuvre sur le plan émotif :

C'est précisément parce que l'artiste et le public ont une connaissance et une expérience communes des conventions mises en jeu que l'œuvre d'art suscite de l'émotion (Becker 1988, p. 54)

Le fait que le fonctionnement esthétique d'une œuvre repose en bonne partie sur des conventions n'est donc pas nécessairement signe d'un manque d'originalité sur le plan artistique : cela peut indiquer plutôt que l'on vise à maximiser les chances d'implémentation de l'œuvre<sup>242</sup>. Ainsi, faire reposer le fonctionnement esthétique principalement sur l'usage de conventions (plutôt que sur une rupture avec celles-ci) ne veut pas dire qu'on est en présence de procédés mécaniques dépourvus de toute dimension créative et interprétative puisque même une formule stéréotype implique une part d'interprétation de la part du producteur et du récepteur. Par conséquent, on ne saurait reprocher aux œuvres d'art de masse ou aux œuvres populaires de reposer

---

<sup>241</sup> « Alors que la connotation traditionnelle de la notion de convention en esthétique évoque l'inertie et le conservatisme, l'analyse sociologique montre que c'est par la médiation des conventions que s'opère l'oscillation entre l'inertie et le changement dans l'art. Nulle révolution artistique n'abolit toutes les conventions du monde où elle prend place. » (Menger 1988, p. 10). Sur le rôle des conventions dans le *low art*, voir également Frith (1996, p. 122).

<sup>242</sup> « Si elles sont uniformisées, les conventions sont rarement rigides et immuables.[...] Même quand elles semblent donner des indications très précises, elles laissent une part d'indétermination qui sera dissipée par le recours aux modes d'interprétation habituels, ou par la négociation. » (Becker 1988, p. 55-56).

sur un ensemble relativement restreint de conventions. En offrant un cadre conventionnel bien établi, ces pratiques présentent des points de repères qui facilitent le fonctionnement esthétique de l'objet ; elles permettent aussi un développement des compétences du récepteur face à celui-ci.

La tradition occupe dans la vie esthétique en général une importante fonction d'intégration des pratiques culturelles qui ne se limite pas à jouer un simple rôle de préservation. Innovation et conservatisme sont par conséquent des notions interdépendantes. Ni l'innovation radicale, ni la tradition figée ne sont des avenues souhaitables, puisqu'un art digne d'intérêt n'est possible qu'en atteignant un équilibre entre les deux<sup>243</sup>. Autant la bête répétition de ce qui a été déjà fait est sans intérêt, autant l'innovation « à tous crins » s'accompagne du danger de perdre récepteur si ce dernier n'accompagne pas la démarche. Le fait que les arts populaires se renouvellent sur des thèmes qui restent les mêmes est l'indice que la présence de conventions bien établies n'entraîne pas une perte au niveau du contenu ou de la qualité :

[...] la tradition, au sens d'une transmission pure et simple de modèles et de normes, dépourvue de toute invention, aurait maintenu l'art et la pensée dans une forme primitive, figée, donc morte. Inversement, le rejet radical de la tradition conduirait à l'obligation de tout réinventer à chaque fois, de repartir au point zéro, situation littéralement terroriste, et qui menace l'art contemporain dans ses aspects les plus subversifs. [nous soulignons] (Mortier 1982, p. 202)

Ce que relève Mortier peut servir de piste pour comprendre pourquoi le grand public donne sa faveur aux arts populaires plutôt qu'au grand art. La place cruciale occupée

---

<sup>243</sup> « L'innovation, de son côté, n'a de sens que par rapport à des normes, et l'originalité se constitue au sein de cette relation. Elle n'est jamais intégrale, puisque cela supposerait que l'artiste a créé dans un vide culturel parfait, indépendamment de tout apport de la technique, du langage, des procédés et de ses prédécesseurs. » (Mortier 1982, p. 202).

par les conventions n'est pas synonyme d'immobilisme, mais montre plutôt que l'on tente par ce moyen d'atteindre une certaine universalité, puisque l'on *cherche* à être compris. C'est cette façon de procéder qu'on peut voir dans la fiction et la presse populaires selon Royot, qui fait remarquer que c'est bel et bien le public qui a le dernier mot sur ce qui est produit. On est alors bien loin de ce public passif qui peut être gavé de n'importe quel produit de consommation :

Comme l'information, la fiction populaire s'adresse à un grand public, non exclusivement à une élite. Il s'agit donc d'atteindre le plus grand nombre de lecteurs, condition sine qua non de la bonne marche de l'entreprise. Selon un schéma interactif, la publication propose et le public dispose. Cette littérature populaire procède par formule. [italiques de l'auteur] (Royot et al. 1993, p. 225)

Le commentaire de Royot peut sembler péjoratif puisqu'il met l'accent sur la notion de formule, mais c'est plutôt la notion *d'interactivité* qui doit ici retenir notre attention ainsi que le jeu de négociations entre la production et la réception. L'interaction indique une reconnaissance du rôle joué par le public et illustre en quoi le terme « populaire » n'est pas simplement attributif, mais aussi génitif : il est ainsi *l'expression* de la population et non un simple produit de consommation qui lui est destiné. L'usage de formules n'est pas exclusif aux œuvres populaires ou de masse : toute production artistique se situe dans le spectre qui réunit les approches antagonistes que sont l'attitude conventionnelle et l'attitude anticonformiste. Simon Frith développe cet argument dans le cas précis de la musique populaire, et tente de montrer que la forme « clichée » permet notamment l'appropriation des chansons pour une fonction sociale donnée (Frith 1988, p. 122-3). Lorsqu'il cherche à briser des conventions, la tâche de l'artiste se voit compliquée d'autant, puisque cela implique d'aller à l'encontre des habitudes de production matérielle et de certains usages. Par contre, le bénéfice en vaut la peine. Comme l'explique Becker, rompre

avec les traditions c'est risquer de nuire à la diffusion de l'œuvre mais aussi oser explorer des zones non défrichées :

[...] la rupture avec les conventions [...] accroît les difficultés de l'artiste et réduit la diffusion des œuvres. Mais [...] elle augmente sa liberté d'opter pour des solutions originales à l'écart des sentiers battus. Dès lors, nous pouvons envisager toute œuvre d'art comme le fruit d'un choix entre la facilité des conventions et la difficulté de l'anticonformisme, entre la réussite et l'obscurité. (Becker 1988, p. 58)

Dans le *low art*, ce choix apparaît clairement : pour être compris d'un plus grand nombre, on doit parfois sacrifier quelques éléments, mais ce qui est gagné en compréhension compense largement. Le récepteur a ainsi toute la latitude pour s'approprier l'œuvre et lui donner un nouveau souffle. Notre question de départ refait alors surface : le grand art et les traditions plus populaires doivent-ils donc toujours être compris comme appartenant à des mondes distincts ? Nous avons montré que la distinction (soit une démarcation d'ordre évaluatif) nous empêchait d'être attentifs aux particularités des différentes pratiques et que l'existence de telles particularités ne nous permettait pas de conclure à l'existence de règnes ontologiques distincts.

Heureusement, on assiste de plus en plus dans la pratique même à un effritement des barrières, en philosophie de l'art comme dans les autres disciplines. Leveratto cite en exemple Beaubourg comme cas réussi de transformation de l'espace muséal où l'on constate un « *rapprochement de ces différents modes ordinairement éloignés* » et un « *mélange des genres* », soit une régénération de l'espace muséal qui s'avère avantageuse pour tous (Leveratto 2000, p. 205). Il semble donc que l'incompatibilité de principe entre les divers mondes de l'art –celui des amateurs et des professionnels–, qui est aussi d'ordre conventionnel, puisse être dépassée.

#### 4.6 Conclusion du chapitre IV

Il y a quelques temps, le philosophe Arthur Danto parlait de l'art comme étant ce qui permet la « transfiguration du banal », réduisant à ce slogan une tradition dans laquelle on avait défini l'art en quelque sorte comme le portique d'un autre monde, imperméable aux vicissitudes de la vie quotidienne<sup>244</sup>. En employant le thème de la transfiguration, il semblait assumer que cette translation s'opère toujours d'un objet ordinaire à un objet symbolique hors du commun : c'est à nos yeux que le simple artefact –qui ne cesse pas pour autant d'ailleurs d'être un simple artefact– *devient* une œuvre d'art, de par sa filiation directe à un cadre théorique donné.

Nombreux sont ceux qui, comme Danto, sont convaincus que la valeur de l'art tient à sa capacité de nous sortir de l'ordinaire. Mais, à en croire les palmarès de ventes et box-offices, plus nombreux encore sont ceux qui croient que sa valeur tient plutôt à sa capacité de repenser l'ordinaire, de le confronter ou encore de présenter cet ordinaire sous un angle plus... plaisant. Ces œuvres qui sont conçues pour nous accompagner dans notre quotidien contribuent aussi à transfigurer les situations courantes auxquelles nous sommes confrontés. Dans l'art populaire ou de masse, on ne cherche pas tant à élever un objet ordinaire au statut d'objet « hors du monde », mais bien de faire en sorte que quelque chose de banal *demeure* banal tout en faisant entrer le monde de l'art *dans* le monde ordinaire. Le vieux rêve pragmatiste de l'abolition de la barrière entre monde ordinaire et monde de l'art est en partie réalisé dans le *low art*, puisque beaucoup d'œuvres exploitent le quotidien, l'expérience concrète du public. C'est à la fois la fin et le moyen : il est question de l'expérience concrète non seulement parce que de cette façon on s'assure d'être compris, mais aussi parce que cette réalité est fondamentalement digne d'intérêt.

---

<sup>244</sup> Voir Danto (1989).



Il apparaît alors que la valeur d'une œuvre n'est diminuée en rien lorsque le voyage qu'elle nous propose nous mène vers une destination qui nous rapproche en fait de nous-mêmes et qu'elle nous propose une translation du commun au *commun*, du banal au *banal*. Cette banalité transfigurée est alors la base sur laquelle nous arrivons à construire le tissu culturel par lequel nous entrons en relation les uns aux autres. En nous permettant de voir et vivre l'ordinaire *comme* l'ordinaire –avec un petit quelque chose en plus– les traditions populaires nous proposent un voyage symbolique sans détour par un monde abstrait ou hermétique. Si la valeur de l'art tient à ce qu'il nous transforme, il faut se garder d'entretenir une fixation sur les œuvres, leurs propriétés, et le discours de justification qui l'accompagne. L'œuvre n'a-t-elle pas de valeur qu'en regard de ce qu'elle permet de *faire* ? Valéry disait que la banalité était le propre de ce qui est vrai<sup>245</sup>. En ce sens, si les œuvres populaires ou de masse sont banales, elles n'en sont que plus représentatives de notre monde. Elles nous font réfléchir, nous questionnent ; elles nous surprennent et parfois nous choquent, que ce soit par médiocrité ou parce qu'elles nous renvoient à une réalité qui nous inquiète ou nous déplaît. Et tant mieux si elles nous plaisent d'abord et ne nous font réfléchir qu'ensuite. Comme le disait l'architecte Loos dans son article «Coup d'œil sur les arts décoratifs» : «*[I]es changements formels ne doivent pas procéder du besoin d'innover, mais du désir de perfectionner encore ce qui est bon*» (Loos 1979, p. 118). C'est d'autant plus vrai dans le cas de pratiques pour lesquelles les gens manifestent un intérêt spontané et constant : la sagesse populaire ne dit-elle pas que « quand l'air est bon, il n'y a pas lieu de changer de chanson » ?

---

<sup>245</sup> « *L'expression du sentiment vrai est toujours banale. Plus on est vrai, plus on est banal. Car il faut chercher pour ne l'être pas.* » Œuvres, Pléiade t. II p. 485, cité in (Mortier 1982, p. 205).

## CONCLUSION

### POUR UNE VISION CONSTRUCTIVE DU LOW ART

L'une des difficultés inhérentes au métier de philosophe est d'avoir à travailler contre les apparences. En attaquant certaines idées bien établies, il heurte les habitudes de pensée, ébranle les convictions et sème le doute là où on pouvait profiter en toute tranquillité de l'agréable sensation que confère la certitude. Malheureusement, il doit parfois également déranger ses collègues ou ses prédécesseurs. C'est le risque que nous avons pris, en choisissant de défendre des pratiques artistiques très populaires, mais pourtant mal-aimées de certains milieux intellectuels, de même qu'en refusant de les considérer comme des pratiques de seconde zone.

Jean-Marie Schaeffer notait avec raison que la vie était une « *source permanente de moments d'attention esthétique* », ce qui devrait nous rallier à l'idée que l'attention esthétique « *est une composante de base du profil mental humain* ». Rejeter ou dévaluer les expériences esthétiques autres que celles procurées par le grand art ne change rien, ajoute-t-il, au fait qu'elles revêtent une importance sur les plans anthropologique et psychologique<sup>246</sup> :

---

<sup>246</sup> Sur l'universalité des pratiques artistiques, voir également Davies (2000, p. 199).

Le fait que les théories esthétiques négligent en général ces expériences modestes, voire refusent de les considérer comme des faits esthétiques au sens plein du terme, n'enlève rien à leur pertinence anthropologique et psychologique. (Schaeffer 2000, p. 15)

Les pratiques et traditions artistiques populaires en sont le meilleur exemple : elles expriment un besoin fondamentalement humain et sont ignorées ou dénigrées par les philosophes de l'art, mais sont très appréciées *extra-muros*. Nous avons donc cherché à montrer l'urgence d'investir ce champ de recherche généralement occupé par les sociologues de l'art en vue de situer nos hypothèses dans une perspective proprement philosophique. Le caractère inédit de la situation dans laquelle nous nous trouvons (où l'on peut observer un développement rapide de nouvelles formes de pratique artistique et la démocratisation des moyens de production et de diffusion) nous force en effet à remettre en question les assises théoriques sur lesquelles une zone de confort intellectuelle s'était développée. Si toutefois la situation dans laquelle nous nous trouvons est sans précédents (qu'on pense à l'instantanéité de la diffusion de l'information), le fait d'être confrontés à ce genre de « carrefour théorique », par contre, n'est pas une première.

On peut effectuer ici un parallèle avec un exemple proposé également par Schaeffer, qui invoquait les transformations dans la pratique artistique de la peinture médiévale par rapport à la peinture de l'Antiquité. La première paraît généralement « primitive » par rapport à la peinture antique. En effet, l'abandon de l'illusionnisme caractérisant la peinture antique (dont l'utilisation d'un plan unique, d'une lumière égale, l'abandon des ombres, l'utilisation de perspective renversée et perspective rayonnante, les paysages présentés comme schémas géométrisés, etc.) ont fait apparaître, historiquement, la pratique médiévale comme un effet de la régression culturelle entraînée par la chute de l'Empire romain. Pourtant, explique Schaeffer, il est possible de défendre une thèse alternative— à l'instar de certains

historiens de l'art— selon laquelle l'abandon du naturalisme et des techniques illusionnistes aurait été le fait non pas d'une incapacité technique, mais de l'émergence d'un nouveau programme artistique (Schaeffer 1996, p. 270-272).

Un même corpus d'œuvres peut donc mener à deux interprétations très différentes et incompatibles simultanément (celle de l'incapacité technique et celle de la mutation dans le programme artistique). La manière de résoudre le conflit dépend en partie de nos présupposés quant au rôle de l'intention artistique, du fonctionnement de l'accès perceptuel, des présupposés culturels de la représentation spatiale, etc. Autrement dit, notre vision du progrès et de la valeur artistique est d'avance structurée par des présupposés culturels et des conventions visuelles (Schaeffer 1996, p. 274-76). Lorsqu'on considère une pratique artistique sans avoir accès à ces présupposés et conventions, il est facile de se méprendre sur l'interprétation adéquate de l'œuvre. L'analogie avec le *low art* s'impose d'elle-même : on reproche à la musique populaire, au cinéma grand public, à la bande dessinée et aux polars leur pauvreté formelle, l'utilisation de clichés ou de formules simples. Mais peut-être en sommes-nous arrivés au moment où un changement de programme philosophique et artistique s'impose. Le développement de certaines pratiques (qui diffèrent dans leur mode de fonctionnement de celles qui sont célébrées dans les milieux savants) doivent alors faire partie prenante de ce nouveau programme.

On souhaite qu'un tel programme puisse surmonter les irritants des conceptions de l'art qui pèchent par abus d'historicisme et qui conçoivent à tort l'évolution de la pratique artistique comme succession linéaire nécessaire<sup>247</sup>. La reconstruction

---

<sup>247</sup> Cela importe d'autant plus que cette croyance s'accompagne souvent d'un sous-entendu quant à la supposée supériorité intrinsèque de l'art occidental —supposément plus « avancé »— par rapport à celui des sociétés non occidentales.

théorique que l'on fait de l'histoire de l'art nous porte parfois à sous-estimer l'influence des accidents d'une histoire qui est essentiellement contingente : une innovation technologique provoquera l'avènement de tel style, un bouleversement politique mènera à l'essor de telle école. Si la réflexion en philosophie de l'art excluait jusqu'à maintenant par son silence une partie de la production artistique, il est temps d'y remédier et de reconnaître le potentiel des productions culturelles qui se situent en dehors d'un cadre institutionnel reconnu. L'ontologie de l'art doit repenser son discours et s'adapter à ce phénomène dont l'importance a été sous-estimée.

Plusieurs raisons nous font d'ailleurs envisager un tel changement de programme comme un changement positif. D'abord, puisque les pratiques dites *populaires* occupent une place croissante dans les sociétés industrialisées (c'est-à-dire qu'elles occupent une vaste part de l'espace *public* au point où c'est le grand art qui apparaît, par comparaison, marginal) elles peuvent remplir une fonction de communication et de transmission des valeurs. Elles sont en effet en mesure de remplir une fonction identitaire ou consolider une appartenance culturelle. Souvent, ces œuvres servent de point de repère à une communauté qui peut partager, via l'appréciation commune et une pratique artistique commune, des valeurs, des références culturelles qui facilitent l'échange et la communication. C'est à la fois sur le plan individuel et le plan collectif que ces œuvres sont importantes : elles accompagnent la vie quotidienne dans tous ses aspects, mais elles portent aussi une valeur culturelle qui dépasse cette quotidienneté. Par ailleurs, l'idée que l'art (tous genres confondus) puisse être compris comme « patrimoine national » (Monnier 1991, p. 35), est relativement récente, mais prend une toute autre signification aujourd'hui. Si la création des grands musées visait dans un premier temps une fonction ostentatoire plutôt qu'éducative<sup>248</sup>, cette fonction s'est déplacée

---

<sup>248</sup> Par exemple, le British Museum a été *conçu pour* illustrer la puissance de l'Empire britannique; de l'autre côté de la Manche, Napoléon cherchait davantage en créant le premier musée français à mettre en valeur ses victoires qu'à démocratiser la culture.

aujourd'hui des mandats principaux des institutions du grand art vers le *low art*, qui peut désormais prendre la relève.

À ce titre, des pays comme les États-Unis ont su exploiter certains aspects de leur culture populaire (musique, cinéma) et en faire des instruments de rayonnement culturel. Comme le montre ce passage, la « culture de masse » n'aura pas été sans influence sur l'ensemble de la production artistique, puisque son influence est si forte qu'elle imprègne les sphères environnantes :

Si la culture du XXe siècle aura été américaine, si nos critères d'évaluation et de perception auront tellement été marqués par ceux de l'expressionnisme abstrait, du pop art, du film hollywoodien et de Walt Disney, c'est peut-être moins affaire d'ontologie de l'œuvre d'art que de domination d'une production culturelle... (Michaud, 1999, p. 99)

Monnier souligne pour sa part à titre d'illustration que le changement des noms de ministères en France révèle à quel point la conception de l'art va en s'élargissant : de ministère des « Beaux-Arts » à celui des « Affaires culturelles », cette modification dans la nomenclature témoignerait d'une adaptation à la diversification des pratiques artistiques (Monnier 1991, p. 260). Si l'on peut déplorer que l'industrie de la culture prenne parfois le dessus sur la culture *tout court*, on peut en revanche se réjouir de l'émergence d'une compréhension plus large de ce qu'est une pratique artistique.

Ensuite, le fait que l'on puisse (à travers l'art de masse par exemple) tracer des ponts entre des cultures qui auraient eu, autrement, peu de contacts montre bien son potentiel *universel*. On est ici en présence d'un art qui n'est plus cantonné à la fonction contemplative qu'il avait pris pour demeure, ce dont on peut se réjouir. La « domination culturelle » prend alors une forme positive et permet de rétablir sur de

nouvelles bases un rapport interculturel. Le *low art* devient donc un dénominateur commun constructif, comme dans cet exemple de Leveratto :

La diffusion du jazz, et son appropriation par certains musiciens blancs, ont ensuite permis un dépassement du racisme inhérent au regard porté sur la musique « nègre », en démontrant le caractère technique du jazz. Il ne s'agit pas que d'une expression musicale « naturelle » mais aussi d'un savoir-faire musical résultant d'un processus d'innovation artistique, et dont la maîtrise impose, pour tous les individus, qu'ils soient noirs ou blancs, l'apprentissage de techniques du corps particulières. (Leveratto 2000, p. 161)

L'apport positif du *low art* s'observe donc à deux niveaux : dans les retombées positives quant aux relations entre différents groupes d'individus ainsi que dans une contribution au renouveau des procédés artistiques par l'apprentissage de techniques développées par un groupe en particulier. Mais au-delà des bénéfices qui ressortent de ce transfert interculturel de connaissances, les retombées positives peuvent également se répercuter de façon plus générale. Par exemple, au début de la colonisation américaine, la presse populaire américaine contribue à former l'opinion de membres de cette nation en devenir, de plus en plus unie par son opposition à la domination britannique. Certaines formes d'expression ou d'art qui en apparence ont peu d'influence peuvent donc jouer un rôle déterminant dans la constitution d'une culture : Royot pose même l'hypothèse que le Stamp Act de 1765, qui touchait directement la presse (en imposant de fortes taxes sur papier et impression) aurait mené à un raidissement en faveur de la liberté d'expression si chère aux Américains, en réaction à cette attaque contre les journaux. Dans ce cas, le *low art* a su refléter une évolution et jouer un rôle dans la formation même de la nation (Royot et al. 1993, p. 131-2). Modeste dans un premier temps, l'influence des médiums de diffusion « populaire » a cependant pris de l'ampleur au point de

déranger et de devenir la bête noire de l'élite intellectuelle<sup>249</sup>. Le philosophe a, nous l'avons vu, des réticences à défendre la valeur des œuvres tournées vers des fins autres que la pure recherche formelle ou le progrès, considérées comme une régression en regard de la pratique artistique<sup>250</sup>. Pourtant, des formes d'expression comme la presse populaire ou le *rap* peuvent avoir des retombées positives<sup>251</sup> :

[le rap] développe les savoir-faire linguistiques, qu'il transmet une tradition culturelle et une histoire tout en éveillant la conscience politique et la fierté ethnique, [il] propose une forme de contestation symbolique mais puissamment audible, [il] offre de nouvelles et fécondes voies de travail et d'enrichissement à la communauté du ghetto... (Shusterman 2001, p. 158)

On peut ne pas partager le même enthousiasme par rapport au *rap*, mais ce qu'il faut retenir de ce passage est que l'intérêt que revêt une œuvre n'est pas toujours mesurable en seuls termes de « contenu » : c'est souvent tout un monde qu'il faut d'abord comprendre afin de saisir la richesse et le potentiel d'une œuvre en apparence banale. Pour sa part, Royot citait en exemple la chanson folklorique décrite comme un « *phénomène de création interactive* » qui appartient « *plus au génie populaire qu'à des modes fugaces liées aux impératifs d'un marché* » (Royot et al. 1993, p. 204). On peut interpréter cette remarque de la façon suivante : cette création interactive est possible grâce à l'apport de chacun, qui se sent à juste titre concerné parce que ce chant folklorique est construit à son image et en fonction de

---

<sup>249</sup> De plus, certains modes d'utilisation des nouvelles technologies influent sur l'accès du public non-spécialisé aux œuvres. C'est le cas du musée virtuel : Pouivet y voit la preuve que même les œuvres de grand art sont happées par le mouvement de massification, dont la Joconde serait l'emblème (Pouivet 2002, p. 33). On peut faire preuve d'optimisme et y voir un aspect positif, puisque cela témoigne de la capacité des institutions consacrées à la promotion du grand art d'être suffisamment flexibles et ouvertes pour oser briser quelques conventions et emprunter des méthodes qui ont fait leurs preuves pour la mise en valeur d'autres pratiques artistiques. Voir également Cometti (2004, p. 45).

<sup>250</sup> Voir à ce sujet Pouivet (2002, p. 93).

<sup>251</sup> Pour une autre défense du *hip-hop*, voir Leveratto (2000, p. 171).



ses valeurs, convictions et habitudes de vie. Chose certaine, le travail de traduction et d'interprétation à effectuer pour être capable de mesurer l'impact positif de ces pratiques demeure à faire du moins du point de vue du philosophe, puisque leur étude était demeurée jusqu'à présent la chasse gardée des sociologues, anthropologues et de quelques historiens de l'art hardis.

D'ailleurs, dire que les arts populaires revêtent un caractère démocratique peut sembler aller de soi, mais il faut ajouter à cela que ce caractère se décline de plusieurs façons. Les ethnomusicologues bien connus John et Allan Lomax soulignaient il y a déjà presque un siècle que le chant folklorique contribuait à « *l'émergence d'une pensée démocratique qui loue la dignité de l'homme du peuple et des groupes ethniques souvent opprimés* » (Royot et al. 1993, p. 203). Observant que le chant populaire n'était pas issu exclusivement d'une tradition paysanne (donc que le terroir et quelque chose d'autre avaient conjointement permis son émergence), ils soutiendront que cette forme d'expression « *a permis de nouer des liens au sein d'un groupe rassemblé fortuitement et de jeter les fondations d'une véritable communauté* » (Royot et al. 1993, p. 203-4). Plus important encore, ils montrent en quoi le chant folklorique, par exemple, n'est pas un « *vestige à préserver* », mais bien quelque chose de vivant qui peut se développer au fil du temps et des événements. Un art populaire comme le chant folklorique, concluent-ils, est « *[d]e nature égalitaire, il glorifie le véritable esprit démocratique, non les privilèges de caste* » (Royot et al. 1993, p. 204). Bref, la culture populaire peut ainsi servir de point de repère pour une culture en formation ou en recherche identitaire<sup>252</sup>, ce qui est en soi une raison suffisante pour se porter à sa défense.

---

<sup>252</sup> C'est le cas par exemple ici : littéralement obsédé par les icônes de sa culture populaire, le Québécois cherche souvent à consolider par ce dénominateur commun les assises d'une culture qui n'est pas toujours reconnue, et qui jusqu'à récemment n'avait pas d'espace public pour s'exprimer.

Si plusieurs se désolent des effets sur le public qu'ont le cinéma, la musique, la radio ou la télévision, il demeure tout de même que l'industrie culturelle a son pendant positif. Les moyens techniques de production et de diffusion culturelle ont à tout le moins eu le mérite de démocratiser l'accès à la lecture (Royot et al. 1993, p. 218), ce qui a des répercussions qui dépassent de loin la simple appréciation artistique, et de permettre l'accès de tous aux œuvres via les reproductions (Leveratto 2000, p. 240). Schaeffer remarque –non sans raison– que l'irritation suscitée par le développement des industries de la culture de tout acabit tient peut-être à ce que ceux qui émettent des vœux pieux d'égalité entre tous ne sont pas toujours prêts à appliquer le principe :

[...] le conflit récurrent depuis le XIX<sup>e</sup> siècle entre le « grand art » et l'« art de masse » n'est-il sans doute qu'un des effets du passage des sociétés européennes vers une structure sociale plus égalitaire que celle qui avait donné naissance à l'art classique. Aussi est-ce quelque peu paradoxal que certains parmi les défenseurs de l'égalité sociale se plaignent en même temps de la supposée « décadence » du goût ou de sa « massification ». (Schaeffer 2000, p. 41)

Mais un autre aspect pourrait à lui seul justifier la défense des cultures populaires comme pratiques artistiques de premier plan. En plus de servir des fonctions identitaires, leur développement peut constituer un apport pour la culture savante : Biddiss explique qu'il y a eu « conquête » de l'Europe par la culture Noire américaine de la Nouvelle-Orléans, à la fois dans la musique et la danse, via des figures imposantes comme celles des chefs d'orchestres des *big bands*<sup>253</sup>. Il y a donc eu une

---

<sup>253</sup> « Le trait le plus marquant de la véritable culture musicale populaire fut la conquête de l'Europe pendant les années vingt par le style jazz dû aux Noirs de la Nouvelle-Orléans, et par les danses animées qui en dérivèrent. Paul Whiteman et Louis Armstrong étaient les plus illustres de ceux dont la renommée devenait internationale, en même temps que toute la culture populaire fleurissait autour des chefs-d'orchestre et des virtuoses. » (Biddiss 1980, p. 284).

influence de la culture populaire sur ce que Biddiss appelle « *la musique dite « sérieuse* » », qui influencera définitivement la tradition savante :

Stravinsky et Milhaud, à la suite de Debussy qui avait manifesté son intérêt dès avant 1914, comptaient parmi les nombreux compositeurs attirés par les tournures rythmiques, par l'art de la syncope et de l'improvisation, déployés dans le jazz. Son langage constituait même une importante stimulation pour la créativité non musicale. [nous soulignons] (Biddiss 1980, p. 284)

Les artistes eux-mêmes n'ont pas hésité dans plusieurs cas à contester dans leurs discours ou pratiques certains éléments récurrents des théories établies. Ceux-ci s'en sont pris aux « *conventions fondatrices du système établi de production, de commercialisation et d'évaluation* » et les plasticiens ont dénoncé certains rouages « *du marché de l'art, l'idéologie romantique du génie créateur, la sacralisation muséale des œuvres, sans parler de l'inventaire complet des attaques contre les conventions proprement esthétiques de la discipline* » (Menger 1988, p. 14-5). Véritable appel à la diversité et au pluralisme<sup>254</sup>, c'est une lutte contre l'appauvrissement de l'art qui a ainsi été engagée<sup>255</sup> : les pratiques populaires peuvent alors venir en renfort et alimenter de par leur diversité une pratique qui ne peut se passer d'influences extérieures. On a beau bramer contre l'usage de la technique en art, il faut reconnaître que certaines avancées industrielles ont eu un apport positif pour la pratique artistique, savante comme profane<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> Ce souhait n'est pas récent : Mme de Staël, par exemple, faisait l'éloge du pluralisme et des influences extérieures : «...on se trouvera donc bien en tout pays d'accueillir les pensées étrangères ; car, dans ce genre, l'hospitalité fait la fortune de celui qui reçoit. » (cité in Mortier 1982, p. 197).

<sup>255</sup> S. Davies parle même d'une « atrophie » du concept d'art occidental (Davies, 2000, p. 208).

<sup>256</sup> Le développement de la technique a entraîné l'intensification des pratiques amateurs telles que la pratique d'un instrument, puisqu'il est désormais possible d'acquérir à peu de frais un instrument de musique (Hennion 1999, p. 9). Voir également (Marontate 1999, p. 83).

C'est donc une attitude plus ouverte qu'on peut souhaiter voir s'établir à travers la réhabilitation des formes artistiques populaires, dont la pratique et l'appréciation appartiennent non pas à une poignée de spécialistes, mais à tous. L'idée est cependant loin d'être nouvelle, puisque dans son essai « De la naissance et du progrès dans les arts et sciences », David Hume faisait la remarque suivante :

La masse ne peut pas être complètement inculte d'où des esprits si raffinés sont issus [...] Par conséquent, la question de la naissance et du progrès des arts et des sciences, ne se réduit pas entièrement à une question concernant le goût, le génie et l'esprit que d'un petit nombre d'hommes. Elle concerne ceux de tout un peuple... (Hume 2000, p. 76)

Il revient donc à nous tous de faire entendre les préférences, goûts et choix de cette masse dont nous faisons partie afin qu'ils soient représentés dans le discours théorique, puisque c'est là le terreau même dans lequel ont poussé jusqu'à maintenant les plus grandes réalisations artistiques. Après tout, ne dit-on pas que *les fans d'Elvis ne peuvent avoir tort ?*

## BIBLIOGRAPHIE

Adorno, T. W. (1991). *The Culture Industry. Selected Essays on Mass Culture*, prés. J. M. Bernstein, Londres, Routledge, 178 p.

----- (1986a). « Mode Intemporelle » in *Prismes*, Paris, Payot, p. 102-113.

----- (1986b). « Critique de la culture et société » in *Prismes*, Paris, Payot, p. 7-23.

----- (1974). *Théorie esthétique*, trad. M. Jimenez, Paris, Klincksieck, 347 p.

----- (1962). *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, Paris, Gallimard, 222 p.

Adorno, T. W. et B. O'Connor, B. (éd.) (2000). *The Adorno Reader*, Oxford, Blackwell Press, 442 p.

Alexander, T. M. (1987). «The Art of Experience » in *Theory of Art, Experience & Nature: The Horizons of Feeling*, Albany, SUNY Press, p. 183-268.

Assayas, M. (éd.) (2001). *Dictionnaire du rock* (édition révisée, 2 volumes), Paris, Club France Loisirs, 2244 p.

Auger, E. (2000). «Looking at Native Art through Western Art Categories: From the "Highest" to the "Lowest" Point of View » *Journal of Aesthetic Education*, 34, p. 89-98.

Baugh, B. (1993). «Prolegomena to Any Aesthetics of Rock Music » *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, p. 23-29.

----- (1990). «Left-Wing Elitism: Adorno on Popular Culture » *Philosophy and Literature*, 14, p. 65-78.

- Becker, H. S. (1999). *Propos sur l'art*, Paris, L'Harmattan, 217 p.
- . (1988). *Les Mondes de l'art*, trad. J. Bouniort, Paris, Flammarion, 381 p.
- Belting, H. (2004). *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, p. 7-110.
- Benjamin, W. (2000). «L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, p. 269-316.
- Bergerot, F., et Merlin, A. (1991). *L'épopée du jazz. Au-delà du bop*, Paris, Gallimard, 161 p.
- Biddiss, M. D. (1980). *L'ère des masses. Les idées et la société en Europe depuis 1870*, Paris, Seuil, 381 p.
- Bourget, J.-L., Martin, J.-P., et Royot, D. (1993). *Histoire de la culture américaine*, Paris, PUF, 612 p.
- Bouveresse, R. (1998). *L'expérience esthétique*, Paris, Armand Collin, 351 p.
- Brecht, B. (1970). *Les arts et la révolution*, Paris, L'arche, p. 111-188.
- Brode, D. (2004). «Disney's Version/Disney's Vision » in *From Walt to Woodstock. How Disney Created the Counterculture*, Austin, University of Texas Press, p. ix-xxxii.
- Burke, P. (1994). *Popular Culture in Early Modern Europe*, Aldershot (Angl.), Scholar Press, 377 p.
- Carroll, N. (2001). «TV and Film: A Philosophical Perspective », *Journal of Aesthetic Education*, 35, p. 15-29.
- . (éd.) (2000). *Theories of Art Today*, Madison, The University of Wisconsin Press, 268 p.
- . (1999). «Defending Mass Art : A Response to Kathleen Higgins's «Mass Appeal» », *Philosophy and Literature*, 23, p. 378-386.
- . (1998). *A Philosophy of Mass Art*, Oxford, Oxford University Press, 425 p.
- . (1993). «Historical Narratives and the Philosophy of Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 51.

----- (1990). *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*, Londres, Routledge, 256 p.

----- (1985). «The Specificity of Media in the Arts », *Journal of Aesthetic Education*, 19, p. 6-20.

Cohen, T. (1999). «High and Low Art, and High and Low Audiences », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57;2, p. 137-143.

----- (1993). «High and Low Thinking About High and Low Art », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, p. 151-155.

Cometti, J.-P. (éd.) (2004). *Les définitions de l'art*, Bruxelles, La Lettre volée, 181 p.

Cometti, J.-P., J. Morizot et R. Pouivet (2000). *Questions d'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France, Coll. Premier cycle, 221 p.

Danto, A. (2000). «Trois décennies après la fin de l'art » in *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*, Paris, Seuil, p. 49-73.

----- (1993). «Art et perturbation » in *L'assujettissement philosophique de l'art*, Paris, Seuil, p. 152-171.

----- (1989). *La transfiguration du banal*, Paris, Seuil, 327 p.

Davies, S. (2000). «Non-Western Art and Art's Definition » in *Theories of Art Today*, éd. N. Carroll, Madison, University of Wisconsin Press, p. 199-216.

----- (1999). «Rock Versus Classical Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57, p. 199-216.

----- (1998). Article «Authenticity» » in *Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. I), Oxford, Oxford University Press, p. 162-166.

Deledalle, G. (1967). «L'expérience dans l'art: l'expérience esthétique » in *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, Paris, PUF, p. 444-449.

Deutch, E. (1998). Article «Comparative Aesthetics» » in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, (Vol. 1), Oxford, Oxford University Press, p. 409-412.

Dewey, J. (1958). *Art as Experience*, New York, Capricorn Books, 355 p.

- Dickie, G. (2001). *Art and Value*, Oxford, Blackwell Press, 114 p.
- Du Bos, J.-B. (1993). «Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture », Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, p. 5-25.
- Dubuisson, S. et A. Hennion (1995). «Le design industriel, entre création, technique et marché », *Sociologie de l'art*, 8, p. 9-30.
- Dufrenne, M. (1974). «L'art de masse existe-t-il? », *Revue d'esthétique*. Numéro spécial : *L'art de masse n'existe pas*, 3-4, p. 9-32.
- Edelman, B. (1989). *La propriété littéraire et artistique*, Paris, PUF, 126 p.
- Edelman, B. et N. Heinich. (2002). *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*, Paris, La Découverte, 274 p.
- Elgin, C. (1997). «Relocating Aesthetics: Goodman's Epistemic Turn » in *Between the Absolute and the Arbitrary*, Ithaca (N.Y.), Cornell University Press, p. 63-80.
- Fisher, J. (2001). «High Art Versus Low Art » in *Routledge Companion to Aesthetics*, B. Gaut, D. McIver Lopes, (éd.), Londres, Routledge, p.409-422.
- Frith, S. (2004). «What Is Bad Music? » in *Bad Music. The Music We Love to Hate*, éd. C. Washburne et M. Derno, Londres, Routledge, p. 15-36.
- (1996). *Performing Rites. On the Value of Popular Music*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 352 p.
- (1988). «Why Do Songs Have Words? » in *Music for Pleasure. Essays in the Sociology of Pop*, éd. S. Frith, Oxford, Polity Press, p. 105-128.
- Gamboni, D. (1992). «L'impératif de nouveauté, le rejet de la convention et la recherche d'un langage universel dans les arts des années 1880 et 1890 », *Sociologie de l'art*, 5, p. 49-54.
- Gans, H. J. (1974). *Popular Culture and High Culture*, New York, Basic Books, 179 p.
- Gauchotte, P. (1992). *Le Pragmatisme*, Paris, PUF, 127 p.
- Genette, G. et T. Todorov, (s.l.d.) (1986). *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 209 p.



Goodman, N. (1996). *L'art en théorie et en action*, trad. J.-P. Cometti et R. Pouivet, Paris, L'éclat, 155 p.

———. (1990). *Langages de l'art*, trad. J. Morizot, Paris, Jacqueline Chambon, 317 p.

Gracyk, T. (2001). *I Wanna Be Me : Rock Music and the Politics of Identity*, Philadelphia, Temple University Press, 292 p.

———. (1999). «Valuating and Evaluating Popular Music », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 57;2, p. 205-220.

———. (1996). *Rythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham (N.C.), Duke University Press, 280 p.

Greenberg, C. (1999a). «Esthetic Judgement » in *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford, Oxford University Press, p. 10-22.

———. (1999b). «Can Taste Be Objective? » - in *Homemade Esthetics. Observations on Art and Taste*, Oxford, Oxford University Press, p. 23-30.

———. (1988a). «Avant-Garde et kitsch » in *Art et culture*, Paris, Macula, p. 9-28.

———. (1988b). «L'état de la culture » in *Art et culture*, Paris, Macula, p. 29-41.

Grossberg, L. (1990). «Is There Rock after Punk? » in *On Record. Rock, Pop and the Written Word*, éd. S. Frith et A. Goodwin, Londres, Routledge, p. 111-123.

Gunthert, A. (2000). «La bonne et la mauvaise image. La question de l'authenticité et la photographie » in *Reproductibilité et irréproductibilité de l'œuvre d'art*, s.l.d. V. Goudinoux, et M. Weemans, Bruxelles, La Lettre volée, p. 83-88.

Gusdorf, Georges (1984). «Rétractation 1983» in *Mythe et métaphysique. Introduction à la philosophie*, Paris, Flammarion, p. 7-49.

Hale, J. M. (1968). «Le Panthéon Plastique » in *Le Kitsch*, s.l.d. G. Dorfles, Paris, PUF, p. 104-116.

Hamilton, A. (2003). «The Art of Recording and the Aesthetics of Perfection », *British Journal of Aesthetics*, 43;4, p. 345-362.

Harrisson, A. (1998). Article «Medium» » in *Encyclopedia of Aesthetics* (Vol. III),

Oxford, Oxford University Press, p. 200-202.

Hauser, A. (1982a). «La nouvelle couche de lecteurs » in *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (Vol. III. L'Époque moderne), Paris, Le Sycomore, p. 31-71.

———. (1982b). «L'âge d'or du cinéma » in *Histoire sociale de l'art et de la littérature* (Vol. IV. L'Époque contemporaine), Paris, Le Sycomore, p. 203-233.

Heinich, N. (1996). *Être artiste*, Paris, Klincksieck, 109 p.

———. (1993). *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 302 p.

Hennion, A. (1999). «Les amateurs de musique: sociologie d'une pratique et d'un goût», *Sociologie de l'art*, 12, p. 9-41.

Hinton, S. (1998). Article « Adorno's Philosophy of Music » in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, (Vol. 1), Oxford, Oxford University Press, p. 25-29.

Hume, D. (2000). *Essais esthétiques*, trad. R. Bouveresse, Paris, Flammarion, 215 p.

Huyssen, A. (2002). «Adorno in Reverse: From Hollywood to Richard Wagner » in *Adorno. A Critical Reader*, s.l.d. N. Gibson et A. Ruben, Oxford, Blackwell Press, p. 29-56.

Inaga, S. (1995). «De l'artisan à l'artiste au seuil de la modernité japonaise, ou l'implantation de la notion de Beaux-Arts au Japon », *Sociologie de l'art*, 8, p. 47-61.

Irvin, S. (2005). «Appropriation and Authorship in Contemporary Art », *British Journal of Aesthetics*, 45;2, p. 123-137.

Jimenez, M. (1983). «Modernité et négativité » in *Vers une esthétique négative: Adorno et la modernité*, Paris, Le Sycomore, p. 291-340.

Jimenez, M. (1973). *Adorno: art, idéologie et théorie de l'art*, Paris, Éditions 10/18, p. 45-163.

Jones, P. (1998). Article «Hume, David. Survey of Thought » in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, Oxford, Oxford University Press, p. 426-428.

Kellner, D. (2002). «Theodor W. Adorno and the Dialectics of Mass Culture » in *Adorno. A Critical Reader*, s.l.d. N. Gibson et A. Rubin, Oxford, Blackwell Press, p.

86-109.

Kivy, P. (1967). «Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle », *British Journal of Aesthetics*, 7, p. 57-66.

Korsmeyer, C. (2001). «Taste » in *The Routledge Companion to Aesthetics*, s.l.d. D. M. Lopez et B. Gaut, Londres, Routledge, p. 193-202.

Kristeller, O. (1999). *Le système moderne des arts : étude d'histoire de l'esthétique*, Paris, Jacqueline Chambon, 128 p.

Kuhns, R. (1998). Article «Augustine» » in *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford, Oxford University Press, p. 159-162.

Kulka, T. (1996). *Kitsch and Art*, University Park (Penn.), Pennsylvania State University Press, 137 p.

Leveratto, J.-M. (2000). *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La Dispute, 414 p.

Levine, L. (1988). *Highbrow/Lowbrow. The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 306 p.

Levinson, J. (2004). «Le plaisir et la valeur des œuvres d'art », *Revue francophone d'esthétique*, novembre 2003-avril 2004, p. 9-23.

———. (1984). «Hybrid Art Forms », *Journal of Aesthetic Education*, 21;1, p. 5-13.

Loos, A. (1979). *Paroles dans le vide*, Paris, Champ Libre, 335 p.

MacDonald, D. (1953). «Culture de masse », *Diogenes*, 3, p. 1-17.

Marontate, J. (1999). «Réseaux de création-médiation loin de l'œil du public. Sur les collaborations techniques en arts plastiques », *Sociologie de l'art*, 12, p. 67-90.

McClary, S., et Walser, R. (1990). «Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock » in *On Record*, s.l.d. S. Frith et A. Goodwin, Londres, Routledge, p. 277-292.

Mehta, S. (2005). «Bienvenue À Bollywood », *National Geographic*, mars, p. 22-39.

Menger, P.-M. (1988). «Présentation » in H. Becker (1988), *Les mondes de l'art*, Paris,

Flammarion, p. 5-17.

Menke, C. (1998). «Adorno's Dialectic of Appearance » in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, (Vol. I), Oxford, Oxford University Press, p. 20-23.

Michaud, Y. (2004). «Évaluations et prescriptions », *Revue francophone d'esthétique*, 1;1 , p. 47-58.

———. (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*, Paris, Jacqueline Chambon, 126 p.

Monnier, G. (1991). «Des Beaux-Arts aux arts plastiques », *Une histoire sociale de l'art*, Paris, La Manufacture, 357 p.

Mortier, R. (1982). *L'originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Paris, Droz, 218 p.

Motherstill, M. (1998). Article «Hume, David. "Of the Standard of Taste"» in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, Oxford, Oxford University Press, p. 428-433.

Nehamas, A. (1988). «Plato and the Mass Media », *The Monist*, 71, p. 214-231.

Novitz, D. (2000). «The Difficulty with Difficulty », *Journal of Aesthetic Education*, 34; 2, p. 5-14.

———. (1992). *The Boundaries of Art*, Philadelphia, Temple University Press, 276 p.

Palmer, J. et M. Dodson. (1998). «Design: Modern Overview » in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, (Vol. 2) Oxford, Oxford University Press, p. 17-20.

Pascal, B. (1962). *Pensées*, Paris, Gallimard, p. 99-116.

Pensky, M. (1998). Article «Benjamin, Walter» » in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, (Vol. I). Oxford, Oxford University Press, p. 254-258.

Péquignot, B. (1992). «Une nécessité interne? », *Sociologie de l'art*, 5, p. 9-15.

Pouivet, R. (2003). *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse*, Bruxelles, La Lettre volée, 113 p.

Putnam, H. (1981). «Fact and Value » in *Reason, Truth and History*, Cambridge, (Angl.), Cambridge University Press, p. 127-149.

Raheja, D. et J. Kothari. (2004). *Le Cinéma Indien. La Saga De Bollywood*, Paris, Roli & Janssen, 155 p.

Rochlitz, R. (2004). «Définitions philosophiques et définitions pratiques de l'art » in *Les définitions de l'art*, s.l.d. J.-P. Cometti, Bruxelles, La Lettre volée, p. 159-175.

----- (1994). *Subvention et subversion. Art contemporain et argumentation esthétique*, Paris, Gallimard, 238 p.

----- (1992). «L'art au service de la politique » in *Le désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Paris, Gallimard, p. 134-209.

----- (1992). «Esthétiques hédonistes », *Critique*, no. 540 (mai), p. 353-373.

Roque, G. (éd.) (2000). *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, Paris, Jacqueline Chambon, 320 p.

Rorty, R. (1990). *Science et solidarité. La vérité sans le pouvoir*, Paris, L'éclat, p. 111 p.

Rosen, S. (1993). «Plato's Quarrell with the Poets » in *Philosophical Imagination and Cultural Memory*, s.l.d. P. Cook, Durham (N.C.), Duke University Press, p. 212-225.

Schaeffer, J.-M. (2000). *Adieu à l'esthétique*, Paris, PUF, 74 p.

----- (2000b). «Système, histoire et hiérarchie : le paradigme historiciste en théorie de l'art » in *Majeur ou mineur? Les hiérarchies en art*, éd. G. Roque, Paris, Jacqueline Chambon, p. 255-272.

----- (1996). *Les célibataires de l'art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard, 400 p.

----- (1992). *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIIIe siècle à nos jours*, Paris, Gallimard, 446 p.

Schuhl, P.-M. (1952). *Platon et l'art de son temps*, Paris, PUF, 141 p.

Shapiro, R. et M. C. Bureau. (2000). «Un nouveau monde de l'art? Le cas du hip-hop en France et aux États-Unis », *Sociologie de l'art*, 13, p.13-32.

Shelley, J. (2001). «Empiricism: Hutcheson and Hume » in *The Routledge Companion to Aesthetics*, s.l.d. D. Mc Iver Lopez et B. Gaut, Londres, Routledge, p. 37-49.

Shusterman, R. (2003). «Entertainment : A Question for Aesthetics » *British Journal of Aesthetics*, 43; 3, p. 289-307.

----- (2001). «Art/Connaissance/Praxis : Goodman et les philosophes du rap (New Reality Mix) » in *Vivre la philosophie. Pragmatisme et art de vivre*, Paris, Klincksieck, p. 141-172.

----- (1999). «L'expérience esthétique et son déclin » in *La fin de l'expérience esthétique*, Pau, Publications de l'université de Pau, p. 15-39.

----- (1992). *L'art à l'état vif*, Paris, Éditions de Minuit, 273 p.

----- (1991). «Form and Funk: The Aesthetic Challenge of Popular Art », *British Journal of Aesthetics*, 31;3, p. 203-213.

Steinert, H. (2003). « Approaching Culture Industry: Recommended Equipment » in *Culture Industry*, Cambridge, (Angl.), Polity Press, p. 7-38.

Todorov, T. (1977). «La crise romantique » in *Théories du symbole*, Paris, Seuil, p. 179-260.

Torgovnik, J. (2003). *Il était une fois Bollywood. Voyage dans l'industrie cinématographique indienne et sa culture*, Paris, Phaidon, 115 p.

Walker, J. A. (1994). *Art in the Age of Mass Media*, Boulder (Col.), Westview Press, 200 p.

Wallis, R., et Malm, K. (1990). «Patterns of Change » in *On Record*, s.l.d. S. Frith et A. Goodwin, Londres, Routledge, p. 160-183.

Warnier, J.-P. (2004). *La mondialisation de la culture*, Paris, La Découverte, 119 p.

Washburne, C., et Derno, M. (éd.) (2005). *Bad Music. The Music We Love to Hate*, Londres, Routledge, 379 p.

Weinstein, D. (2004). «Rock Critics Need Bad Music » in *Bad Music. The Music We Love to Hate*, s.l.d. C. Washburne et M. Derno, Londres, Routledge, p. 294-310.

Wieand, J. (1984). «Hume's Two Standards of Taste », *The Philosophical Quarterly*, 34;35, p. 129-142.

Wittgenstein, L. (1971). «Leçons sur l'esthétique » in *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, p. 15-86.

Wolfe, T. (1978). *Le mot peint*, Paris, Gallimard, 145 p.

Zask, J. (2003). *Art et démocratie*, Paris, PUF, 221 p.

Zeimbekis, J. (2006). *Qu'est-ce qu'un jugement esthétique?*, Paris, Vrin, coll. Chemins philosophiques, 128 p.

Zuidervaat, L. (1998). Article « Adorno, Theodor W.» in *Encyclopedia of Aesthetics*, s.l.d. M. Kelly, (Vol. I). Oxford, Oxford University Press, p. 16-20.